México tradicional
Literatura y costumbres

Aurelio González



Jornadas
168

EL COLEGIO DE MÉXICO

JORNADAS 168

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

MÉXICO TRADICIONAL
LITERATURA Y COSTUMBRES

Aurelio González



Jornadas 168
EL COLEGIO DE MÉXICO

398.20972
G643m

González, Aurelio, 1947- .
México tradicional, literatura y costumbres / Aurelio González. – 1a ed. – México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2016.
387 pp. ; 16.5 cm. – (Jornadas ; 168).

ISBN 978-607-462-857-9

1. México – Vida social y costumbres – En la literatura. 2. Literatura popular – México – Historia. 3. Cuentos mexicanos – Temas, motivos. 4. Música popular – México – Temas, motivos. 5. Corridos y canciones mexicanos – Temas, motivos. 6. Leyendas – México – Temas, motivos. 7. Festivales – México – Temas, motivos. I. t. II. Ser.

Primera edición, 2016
Primera edición electrónica, 2016

Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx
ISBN (versión impresa) 978-607-462-857-9
ISBN (versión electrónica) 978-607-628-087-4
Libro electrónico realizado por Pixe*lee*



ÍNDICE

PORTADA
PORTADILLAS Y PÁGINA LEGAL
PRESENTACIÓN
I. CUENTOS TRADICIONALES
I.1. El cuento y la tradición
I.2. La llegada de la tradición cuentística europea
I.3. La tradición indígena
I.4. Tipos del cuento tradicional
I.5. La tradición cuentística y su sentido
I.6. Temas preferidos de la tradición cuentística
I.7. Los transmisores de cuentos: "cuenteros"
Bibliografía general básica para el cuento tradicional mexicano
II. CANCIONES Y BAILES
II.1. La poesía lírica: formas y tipos
II.2. Canciones y actividades
II.3. Canciones líricas
II.4. Canciones narrativas
II.5. El baile y la canción
II.6. Tipos y geografía (canción cardenche, huapango, bomba, chilena)
II.7. Transmisores (mariachi, conjuntos de son) e improvisadores
II.8. Canciones emblemáticas
Bibliografía general básica para la canción tradicional mexicana
III. CORRIDOS Y ROMANCES
III.1. Poesía narrativa: la balada

III.2. Romance y corrido
III.3. Origen del corrido: bandoleros y la Revolución
III.4. Función noticiera y sentido épico
III.5. Corridos novelescos
III.6. El motivo del gallo, el caballo y la pistola
III.7. Temas, difusión y pervivencia
Bibliografía general básica para el romance y el corrido tradicionales de México
IV. FIESTAS, CONMEMORACIONES Y SUS TEXTOS
IV.1. Periodos festivos y tipos de fiesta. Geografía
IV.2. Textos de las fiestas tradicionales: canciones, oraciones, refranes y leyendas
IV.3. Celebración de la Navidad
IV.4. El Carnaval tradicional
IV.5. Representaciones de Semana Santa
IV.6. Conmemoración del Día de Muertos
Bibliografía general básica para fiestas, conmemoraciones y sus textos de México
V. LEYENDAS
V.1. La leyenda y el valor de verdad
V.2. El mundo rural y el referente prehispánico
V.3. El ámbito urbano virreinal
V.4. El trasmundo y los tesoros
V.5. Leyendas de personajes
V.6. La mujer en la leyenda
Bibliografía básica de las leyendas de México
VI. COSTUMBRES Y ARTESANÍA
VI.1. La artesanía: creación y transmisión tradicional
VI.2. Posadas, piñatas y Nacimientos; la Rosca de Reyes

VI.3. El vestido y la máscara de carnaval
VI.4. La Semana Santa, palmas, matracas y “judas”
VI.5. El día de Corpus y las mulitas
VI.6. Catrinas, entierros y calaveras de azúcar; el Pan de Muertos
Bibliografía básica de las costumbres y sus artesanías en México
CONCLUSIÓN
Vida comunitaria, transmisión oral, identidad
TEXTOS
1. Cuentos
2. Leyendas
3. Canciones
4. Romances
5. Corridos
6. Romances infantiles
7. Canciones infantiles
SOBRE EL AUTOR
COLOFÓN
CONTRAPORTADA

PRESENTACIÓN

Supongamos que hace mucho tiempo, en un lugar indeterminado, un miembro de una comunidad cualquiera compusiera algo propio en prosa o en verso,[1] digamos un cuento maravilloso, una canción o una balada épica o simplemente festiva ¿Qué pasaría?

Lo que pasaría, de llevarse a cabo la anterior suposición, sería muy distinto según nos coloquemos en la perspectiva de la cultura tradicional y la tradición oral, cuya expresión más amplia puede ser lo que llamamos folclor, o fuera de ella. Si no hablamos de cultura tradicional, el individuo en cuestión habrá creado un texto literario de mayor o menor valor y con la posibilidad de que sea en mayor o menor medida reconocido por sus contemporáneos –o, si no por ellos, por las generaciones futuras, si es que se cuenta con un soporte que lo conserve– como una creación artística particular y como un hecho literario. En este caso la comunidad puede no sentirse identificada con ese texto particular y no lo integrará a su saber y por lo tanto no le interesará conservarlo.

Si por el contrario, hablamos del patrimonio colectivo intangible, esto es la tradición, el texto no podrá considerarse como un hecho de la cultura tradicional (en este caso literaria) mientras la comunidad no lo acepte y se identifique en él y por tanto lo transmita, básicamente de forma oral, pues el soporte será la memoria colectiva. Entonces, solamente podemos considerar elementos de la cultura tradicional, aquellos que la comunidad conserva y transmite, si el hipotético texto al que hacíamos referencia no coincide con la comunidad el texto se perderá. Esta aceptación, y por tanto la literariedad tradicional, popular o folclórica, dependerá de si el texto se ajusta a un lenguaje determinado, a estructuras específicas, coincide con determinados temas, y se

crea desde una estética colectiva. En otras palabras, de si se ajusta a los códigos del lenguaje de la tradición oral, que es el parámetro de referencia con el cual la comunidad acepta o no un texto como propio.

El "texto" de tradición oral, concebido como obra tradicional es "extrapersonal y tiene sólo existencia potencial. No es sino un complejo de normas e impulsos determinados, un cañamazo de tradición actual que los intérpretes animan con los adornos de su creación individual, como lo hacen los generadores del habla con respecto a la lengua".[2]

La creación artística o la obra literaria de tradición oral no se pueden concebir como tales en el momento de su creación, sea quien sea su autor, tal como sucede en otros tipos de creación, sino en el momento en que, por estar acordes con una estética colectiva, la comunidad las acepta y las hace vivir a través de todas y cada una de sus distintas objetivaciones o realizaciones individuales, que son variables, pues se refuncionalizan para expresar la identidad y los valores de esa comunidad en los distintos momentos de su devenir histórico y así perduran y se convierten en señas de identidad de la comunidad.

Se puede, por otra parte, dar el caso que un texto nacido como obra literaria culta entre a formar parte de la cadena de transmisión oral, y que sólo en este proceso adquiera las características del lenguaje tradicional oral. Esto sucede por lo general con textos que tienen afinidades con lo folclórico o tradicional, ya sean temáticas o estructurales; o con géneros, hechos, costumbres y celebraciones arraigados en la comunidad.

De lo anterior se desprende que, en realidad, la aceptación del texto, el objeto o la celebración por la comunidad se vuelve un hecho en el momento en que éste forma parte del acervo comunitario; es decir, del acervo individual de cada uno de los distin-

tos transmisores de la comunidad.

Pero el creador tradicional no es meramente la voz de la presión comunitaria, ni cada creador obedece a una inspiración personal, su obra es una creación tanto de una comunidad particular como de un individuo en particular.[3]

La especificidad de esta cultura y esta literatura tradicional no radica entonces solamente en su forma de transmisión (por la voz), sino también en que está creada de acuerdo con unos principios particulares, que no son los mismos de la literatura "culta". Con lo cual por oral y por tradicional no se deberá entender simplemente lo contrario de escrito, oficial o establecido, sino una forma específica de creación literaria y de cultura que tiene valor de identidad para una comunidad más allá incluso de lo restringidamente local.

Esta visión sobre la literatura y cultura tradicional de México se concibe desde esta perspectiva y trata de mostrar, dentro de la pluralidad cultural propia de México, rasgos que corresponden a señas de identidad y aceptación de una serie de principios estéticos, valores y formas de convivencia en torno a creaciones artísticas.

La revisión se ha dividido en seis módulos en los cuales se alternan e interrelacionan creaciones textuales –esto es literarias– con creaciones de otro tipo –musicales o plásticas– y el contexto en que se manifiestan o realizan. Todo ello de manera sintética.

El primer módulo trata del cuento tradicional, sus tipos, funciones, tradiciones indígenas y europeas asimiladas a lo mexicano, temas y creaciones locales.

El segundo está dedicado a la creación poética lírica: la canción y su relación con la música y el baile; sus tipos y su especificidad geográfica (por ejemplo la canción cardenche, jarocha, yucateca, la chilena o la copla), sus transmisores y textos emblemá-

ticos.

Seguirá un módulo sobre la expresión particular mexicana de la balada internacional: el corrido y su relación con el romance hispánico; su vitalidad en momentos históricos como la Revolución mexicana y motivos literarios identitarios: el gallo, el caballo y la pistola.

Como es claro que este tipo de creaciones se relaciona con la fiesta el siguiente módulo se dedicará a conmemoraciones religiosas o festivas: la Navidad y la Semana Santa, el Carnaval y el Día de Muertos, y sus canciones, oraciones, refranes y leyendas.

A continuación se verá en otro módulo el género que asume un valor de verdad: la leyenda, tanto en el ámbito rural como en el ámbito urbano, los personajes característicos y las leyendas explicativas de lugares y accidentes geográficos.

Se concluye con un módulo sobre costumbres y artesanía, concibiendo ésta como una creación tradicional cuya factura se transmite oralmente, centrándose en aquellas relacionadas con celebraciones o textos tradicionales como las piñatas y las Posadas, los "judas" y la Semana Santa, el día del Corpus y las "mulitas" o el Día de Muertos, las calaveras de azúcar o la Calavera Catrina.

NOTAS AL PIE

[1] Roman Jakobson y Pietr Bogatyrev, "El folklore como forma específica de creación", en *Ensayos de poética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, p. 9.

[2] *Ibid*., pp. 12-13.

[3] Para decirlo con palabras de la investigadora Ruth Finnegan: "The oral poet is not merely the voice of communal pressures, neither is every poet an individual and untrammelled genius: poetry is the creation both of a particular community and of a particular individual", *Oral poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977, p. 213.

I. CUENTOS TRADICIONALES

I.1. EL CUENTO Y LA TRADICIÓN

Desde la más remota antigüedad el hombre ha contado historias, hay una larga línea de continuidad. Como dice Francisco Rico "De la *Odisea* a *La guerra de las galaxias*, de los cuentos folclóricos a los cómics de Supermán, de Hércules a Harry Potter, la modalidad de la ficción que ha predominado a lo largo de los siglos, en versiones escritas, orales o visuales, ha sido el relato de sucesos, hazañas y pasiones extraordinarias, protagonizadas por personajes que reúnen perfecciones de todo orden y se mueven en escenarios inaccesibles para la generalidad de la gente a menudo con elementos prodigiosos o sobrenaturales".[1]

El conocimiento de los cuentos viene dado por el Romanticismo y recolecciones extraordinarias como la de los hermanos Grimm: *Cuentos del niño y del hogar* (1810-1825) y casi un siglo antes la de Perrault: *Historias o Cuentos del pasado*, más conocido como *Los cuentos de la mamá Gansa*, publicados en 1697, reescritura de cuentos recopilados de la tradición oral. Y después por recreaciones como las de Hans Christian Andersen a partir de 1835. Todas ellas parten del saber colectivo transmitido oralmente.

Existe entonces un espacio, el de la memoria colectiva, que es depositario del saber comunitario, cuyos productos los miembros de esa comunidad asumen como propios y por tanto los pueden reelaborar y refuncionalizar para que sigan explicando los valores y las situaciones que se viven en el espacio físico y cultural de esa colectividad que por tanto reconoce en esos textos señas de su propia identidad.

En este sentido la literatura, aunque el principio sería extensible a las artes en general y a otras expresiones del espíritu humano,

no sólo representa la identidad cultural de la comunidad o colectividad desde donde emerge, sino que ella misma crea identidad. […] la correlación literatura-identidad, para que se torne productiva en términos de crítica literaria y cultural, hay que inscribirla en un horizonte político de comprensión; esto en la medida en que el reclamo por identidad y, sobre todo, el reclamo por una práctica textual literaria que problematice la identidad, no sería sino, en definitiva, una práctica política de visibilización.[2]

La literatura en general, no sólo la culta, es muy útil para comprender algunos mecanismos de construcción de identidades culturales porque –siguiendo algunas ideas planteadas por Althusser– la literatura nos ofrece una particular relación imaginaria con lo real, relación que se caracteriza porque lo que hace el texto literario es presentar un conjunto de representaciones, que no tienen la necesidad de ser verdaderas en el sentido de tener que ser comprobables en la práctica, pues no están en el campo científico o judicial.[3]

En el momento en que estas relaciones se ven en un ámbito que no es el culto, nos situamos en el ámbito de la cultura no aprendida, de la cultura que va a poder ser recreada, esto es lo tradicional y va a corresponder a valores y principios estéticos colectivos, estamos en el terreno de lo que a veces se define como popular.

En las últimas décadas, organizaciones culturales internacionales reconocidas como la UNESCO han promovido propuestas sistemáticas destinadas para la preservación del patrimonio mundial que incluye esa parte significativa de la creación humana que no está limitada a los valores patrimoniales objetuales, y que abarca desde la conciencia de su propia identidad diferenciadora de unos pueblos respecto de otros, basada en la tradición oral y gestual, hasta las diversas formas de comunicación artística cuya percepción no sólo depende de la vista o el tacto.

En 1989 se adopta en la UNESCO la *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*; en ella se define el patri-

monio oral y el llamado desde entonces "patrimonio inmaterial" –estableciendo una sinonimia con términos como cultura tradicional y popular– de la siguiente forma:

> El conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundada en la tradición, expresada por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto a expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se trasmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes.[4]

I. 2. LA LLEGADA DE LA TRADICIÓN CUENTÍSTICA EUROPEA

Es evidente, y lo podemos decir con seguridad –a partir de los *corpora* recogidos de cuentos, canciones, romances, leyendas, etc.– que un copioso acervo de literatura tradicional pasó a América en la memoria de aquellos que tripulaban las naves descubridoras y en el recuerdo de cuantos después allá fueron. El género cuento, en su acepción más general, acompañó a los navegantes, misioneros, exploradores, soldados y funcionarios al Nuevo Mundo como parte de su acervo cultural tradicional, pues los cuentos, leyendas y versos de los romances y cantares reflejaban los valores de la comunidad a la cual pertenecían, además de contener historias fascinantes y ejemplos de vida desde el mundo de la ficción. Por otra parte, los hombres y mujeres que contaban los cuentos lo hacían de manera natural, con la tranquilidad del saber no aprendido y así simplemente lo conservaban en su memoria y quienes los escuchaban, aunque fueran originarios del Nuevo Mundo, también lo hacían suyo, pues aunque la estética de los textos apenas se estuviera integrando, los motivos y tópicos que contenían aquellas narraciones eran perfectamente asimilables y correspondían a muchos de sus esquemas de valores o podían reinterpretarse desde la perspectiva de éstos.

Según los estudios demográficos realizados sobre los primeros

tiempos de la exploración y colonización del Nuevo Mundo, a lo largo del siglo XVI se desplazaron a América aproximadamente 200 000 personas. Por el contrario la población indígena sufrió un enorme desplome por las nuevas enfermedades y la violenta situación derivada de la Conquista.

En su primer viaje en busca de las Indias en 1492, Colón desembarcó en la isla de Cuba esperando encontrar el palacio del Gran Khan; no lo halló, pero en poco tiempo la isla fue el punto de llegada de Europa, y pasaje obligado para el avance al Nuevo Mundo y por lo tanto el primer espacio en el que se desarrollaba la cultura europea y se irradiaba al resto del continente. No fue sino hasta 1512 cuando la colonización de la isla comenzó realmente, cuando el capitán español Diego Velázquez de Cuéllar fundó la ciudad de Baracoa en la costa oriental. En esas ciudades recién fundadas es seguro que se oirían contar cuentos y entonar romances lo mismo en las faenas relacionadas con el almacenamiento de los productos agrícolas, que en las reuniones de soldados y aventureros o campesinos al amor del fuego en las noches tropicales. En estas ocasiones se recordarían las hazañas de Carlomagno o del Cid que contaban los ciclos épicos y caballerescos romancísticos, pero también es muy probable que se contaran las aventuras de Juan sin Miedo o las artimañas de Pedro de Urdemalas con la vitalidad y naturalidad que caracteriza a las narraciones tradicionales.

También como expresión y testimonio de la cultura tradicional encontramos elementos de relatos folclóricos en la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, obra de propósito cronístico de Bernal Díaz del Castillo, y son muy importantes las narraciones recogidas por fray Bernardino de Sahagún en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Por otra parte también tenemos ejemplos de temas de cuentos tradicionales en composi-

ciones literarias posteriores, pero todavía en el siglo XVI, como *El Bernardo*, de Balbuena.

No hace falta investigar mucho para suponer con buenas razones que los cuentos "En España los habían contado las abuelas a sus nietos en las noches de invierno, sin sospechar seguramente que al poblar la imaginación de los pequeños con seres brillantes y fabulosos: genios, gigantes, ogros, duendes, princesas encantadas y encantadoras, abonaban el terreno para que ellos los encontraran en persona, cuando desembarcaran en América. Aquí no era sólo la naturaleza exótica y desbordada la que fingía a sus ojos las figuras insólitas. ¿Acaso los ex soldados de las guerras de Italia, labradores extremeños, artesanos andaluces, escuderos castellanos, no reproducían rasgo por rasgo a los héroes de los relatos infantiles, inspiradores igualmente de muchas novelas de caballería?".[5]

A) EL CUENTO TRADICIONAL EN LA CULTURA ESPAÑOLA EN LA ÉPOCA DEL DESCUBRIMIENTO

Joan Timoneda en *El sobremesa* ya destacaba "los tres caracteres fundamentales del cuento: brevedad, jocosidad y oralidad".[6] También la presencia de lo maravilloso (*mirabilia*) era habitual en la Edad Media, sin embargo, en España, desde el siglo XIV se dudó de la existencia de seres fantásticos como las hadas, lo cual indica que con anterioridad se creyó que debieron existir. Tanto es así que Alfonso de Valladolid, cronista de la Corte de Alfonso XI escribió un libro denominado *Tratado contra las hadas*. A pesar de esto, estos seres elementales siguieron manifestándose, sobre todo durante los siglos XVI y XVII y en las narraciones populares.

Son muchos los ejemplos de la presencia de cuentos tradicionales en las manifestaciones literarias cultas de los siglos antes mencionados que siguen vivos en la tradición oral actual hispanoamericana tal como ha mostrado detalladamente Maxime

Chevalier con abundancia de datos que aquí recordamos. Por ejemplo, el cuento publicado en un pliego suelto de 1510, llamado “Como un rústico labrador engañó a unos mercaderes” lo recoge Cervantes en el *Quijote* (II, 21), y sigue presente en la tradición oral actual de Puerto Rico, México y Chile.

Otros ejemplos que se pueden recordar son el cuento que tiene como tema el condenado a quien le proponen para perdonarlo casarse con una mujer muy fea, que se recoge en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, y que aparece también en *Dichos graciosos de los españoles* de 1540 y que se ha recogido en la tradición oral de México.

El teatro del Siglo de Oro, caracterizado por ser el gran espectáculo de la época y tener un público que englobaba todos los estamentos sociales, también recoge cuentos populares algunos de los cuales siguen vivos hoy en día en la tradición oral de Hispanoamérica, por ejemplo el cuento del médico y la moneda falsa que da argumento al *Entremés famoso de las viudas* es tradicional en México. En una de las comedias de Álvaro Cubillo de Aragón, *Entre los sueltos caballos*, ejemplo del primer teatro áureo se recoge el cuento del duende que se va de la casa con el dueño, también presente en la tradición oral hispánica actual.

Un cuento muy difundido hoy en día es el de *La hija del diablo*, el cual ya lo recoge Lucas Gracián Dantisco en su *Galateo español* (1593), y del que se han publicado varias versiones de la tradición oral moderna en México, Panamá, Chile y Argentina, amén de en diversas regiones españolas.

Otro ejemplo de esta continuidad de la tradición es el cuento de *Las tres preguntas* (Aarne, 922), que aparece como la Patraña XIV de *El Patrañuelo* (1522) de Timoneda y que también se ha recogido en la tradición oral actual de México y Argentina.[7]

Sería muy largo recordar los múltiples ejemplos del uso del

cuento popular que se hace en el teatro breve (entremeses, bailes, jácaras, etc.) del Siglo de Oro, ya que en ocasiones los cuentecillos tradicionales se ven dramatizados o son el núcleo de estas obras cómicas breves, sin olvidar el abundante uso que hacen Lope, Cervantes, Tirso, Calderón y la mayoría de los dramaturgos áureos de motivos cuentísticos tradicionales en sus obras dramáticas mayores, independientemente del tono que tengan.

I. 3. LA TRADICIÓN INDÍGENA

La llegada de los españoles al Nuevo Mundo tuvo distintos aspectos según las condiciones geográficas y la organización social de la población local. No es lo mismo el Imperio Azteca que las regiones casi sin población sedentaria del Río de la Plata y desde luego no es lo mismo la alianza entre los tlaxcaltecas y Hernán Cortés contra los aztecas que las guerras entre Pizarro y Almagro en el Perú a la caída del imperio inca. Tampoco eran iguales las condiciones culturales de los distintos pueblos. El mestizaje cultural no fue homogéneo en ningún país de Hispanoamérica debido a los diferentes grupos indígenas y a las distintas formas de la presencia española, así como a la organización productiva que se estableció. Desde luego hoy en día aún hay grupos y comunidades en los cuales el sustrato cultural prehispánico es más evidente, sin embargo, en todos es clara la interacción de tradiciones.

Se puede decir que el conocimiento de la narrativa tradicional oral indígena de México y de otros países empezó desde el mismo siglo XVI cuando los cronistas y frailes misioneros transcribieron algunos de los relatos que contaban los indígenas. Más adelante, durante el periodo virreinal, se siguieron registrando bastantes relatos populares, pero éstos en su gran mayoría provenían de los núcleos urbanos y especialmente en la forma de leyendas y relatos de acontecimientos sobrenaturales. Es sólo hasta

finales del siglo XIX que vuelve a aparecer el interés por la cultura popular y en ésta por los cuentos y relatos tradicionales. La antropología contemporánea ha prestado especial interés a la recolección de todo tipo de relatos, aunque a veces ha olvidado el valor literario que tienen los cuentos y los ha enfocado como documentos probatorios de supervivencias de elementos prehispánicos y no como expresiones literarias tradicionales, vigentes hoy en día, de una amalgama cultural.

También es indudable que los cuentos tradicionales son ejemplo de la expresión cultural de las lenguas indígenas y fuente importante de la literatura que hoy en día se escribe en esas lenguas como expresión culta. Ejemplo de esto lo tenemos en las narraciones en náhuatl, purépecha o maya en México, y también en otros países de América como en quiché en Guatemala o en las diversas lenguas peruanas autóctonas, además del caso particular que representa el bilingüismo guaraní-español en Paraguay.

A) LA TRADICIÓN INDÍGENA Y EL CUENTO MODERNO CULTO

Modernamente (siglos XIX y XX) diversos autores han hecho recreaciones cultas, tratando de seguir la estética popular, de cuentos tradicionales. En México está el indigenismo de Francisco Rojas González en *El diosero*, obra donde no falta el vínculo del escritor con el folclor y con las costumbres indígenas y rurales. Los valores de su obra residen sobre todo en la sinceridad que pone al ver esos ámbitos, y en la sencillez y transparencia para relatar sin actitudes pretenciosas. Esto tal vez se deba a que llevó a cabo diversos estudios etnológicos sobre el país, y los viajes que realizó para estos estudios le sirvieron también para conocer de manera cercana y directa a la población indígena y rural de México. El éxito de *El diosero*, publicado por vez primera en 1952, continúa hoy en día, además de que varios de sus relatos sirvieron a Carlos Velo para su película *Raíces* (1953), premiada

internacionalmente. También destaca el caso en Perú de Ricardo Palma con sus *Tradiciones peruanas* o de José María Arguedas con *Canciones y cuentos del pueblo quechua* (1947),[8] colección de tradiciones, mitos y leyendas que recogió en diversos planteles educativos de su país y marcados por una clara posición de reivindicación del mundo indígena presente en toda su obra y especialmente en *Los ríos profundos*.

También el cuento tradicional de origen indígena ha sido el punto de partida básico de las narraciones de diversos autores, buen ejemplo de esto pueden ser los relatos mayas presentes en las *Leyendas de Guatemala* (1930) que escribió Miguel Ángel Asturias, así como en su novela *Hombres de maíz* (1949). También los elementos folclóricos africanos están en la base de los *Cuentos negros de Cuba* (1940), de Lydia Cabrera. Este aprovechamiento de la materia tradicional indígena también está presente, con rasgos muy dispares, en textos de Enrique López Albujar, *Cuentos Andinos* (1920); de Ricardo Güiraldes, *Cuento de muerte y de sangre* (1915); de Carmen Lyra, *Cuentos de la tía Panchita* (1920) y de Demetrio Aguilera Malta, *Los que se van* (1930).

Otro tipo de versiones cuentísticas son las que podríamos llamar de las “recreaciones indigenistas” como las hechas en México por Andrés Henestrosa, Ermilo Abreu Gómez o Mediz Bolio en las cuales el tema pertenece a la tradición europea, pero ha sido recreado a la manera indígena, tal como la entienden estos autores desde una posición ideológica o estética.

No hay que olvidar otros casos anteriores de recreaciones como los de Vicente Riva Palacio, Luis González Obregón, Juan de Dios Peza y Artemio de Valle Arizpe en una perspectiva criollista o simplemente más urbana y alejada del mundo indígena.

I. 4. TIPOS DEL CUENTO TRADICIONAL

En México los tipos del cuento tradicional siguen las líneas

generales de otras regiones. En general se puede decir que el cuento popular no es tan ingenuo como parece. Tampoco tan sencillo. En todos los países y todas las culturas, da lo mismo que hablemos de celtas, egipcios, hindúes, persas, árabes, así como chinos, germanos y vikingos, o mayas, purépechas o guaraníes, el cuento se ha cultivado desde la antigüedad más remota, caracterizado por su valor de ficción y su función de entretenimiento que sobrepasa cualquier propósito didáctico deliberado, y con sorprendente identidad en los temas y los tratamientos en las distintas regiones del mundo.

De manera sintética los tipos de cuentos tradicionales podrían agruparse de la siguiente manera:

Cuentos de animales:

– animales humanizados que actúan como el hombre.

– animales semihumanizados, de inteligencia limitada.

– animales zoológicos, que actúa como tales por lo general en narraciones que tienen otros elementos.

Cuentos maravillosos: tienen siempre un elemento que habla de poderes o propiedades mágicas.

Cuentos disparatados (*nonsense*): relatos en que lo incoherente, absurdo o inverosímil preside las actitudes y las acciones.

Cuentos de costumbres: contados por lo general como sucedidos realmente y con intención básicamente humorística.

Cuentos humorísticos: formados por escenas divertidas en la frontera con el chiste, por ejemplos las “charras” mexicanas.

Cuentos religiosos: narran básicamente historias fronterizas con leyendas devotas

Dentro del cuento tradicional destacan aquellos que han sido denominados cuentos maravillosos y de encantamiento entre los que suelen incluirse todos aquellos cuentos en los que existe la

presencia de algún personaje o hecho extraordinario o sobrenatural. Esta modalidad abarca los llamados cuentos de hadas, algunos de animales y los relatos mitológicos o topográficos. La magia en estos relatos no sobrepasa el mundo de lo natural. Lo que ocurre es aceptado y no se cuestiona su veracidad. Puesto que el personaje se encuentra alejado del tiempo y del espacio real todo es posible.

Los distintos estudiosos de este tipo de cuentos han dado diversas definiciones de ellos. Entre ellas destacamos estas dos, la primera de Aurelio M. Espinosa: "Los cuentos de encantamiento son aquellos en los cuales entran los elementos maravillosos y sobrenaturales mezclados con elementos sacados de la realidad…"[9] y esta otra de Vladimir Propp: "Una preciosa fuente, un precioso receptáculo de fenómenos culturales desde hace mucho desvanecidos de nuestra conciencia. Lo que hoy se narra, en otra época se hacía, se representaba, y lo que no se hacía, era imaginado".[10]

La función de los cuentos maravillosos es la de entretener, pero al mismo tiempo los cuentos tratan de ayudar al miembro de una comunidad a comprenderse a sí mismo y a desarrollar su personalidad como miembro de una comunidad.

Los cuentos maravillosos tienen lugar por lo general en espacios identificados por el escucha como propios para la maravilla o la sorpresa como castillos, ruinas, mansiones, cementerios, bosques o selvas mágicos, islas, etc. Los elementos paisajísticos tienen una significación determinada, en la medida en que el marco forma parte de la acción del relato. Las montañas, las cuevas, los mundos subterráneos, etc. aparecen porque suponen riesgo, aventura y desafío para el personaje.

En los relatos maravillosos suele haber desfases temporales, ya que a veces se muestran situaciones donde el tiempo se ha dete-

nido; en otras ocasiones se pasa de un tiempo presente a otro futuro o pasado, etc. Por otra parte, cuando el tiempo es tomado como etapa histórica, la época virreinal o la etapa de la Conquista son las elegidas en muchas ocasiones para ambientar los relatos de este tipo.

Entre los hechos maravillosos más frecuentes destacan personajes que vuelan, seres que se hacen invisibles, vivir en el fondo de las aguas, viajar rápidamente por tierras desconocidas, generar sueños proféticos, la humanización de los objetos y el paisaje en general. En los relatos tradicionales maravillosos encontramos muchos y muy diversos personajes, desde reyes, princesas, príncipes, brujas, ogros, hadas, hasta algunos tan extraños y desconocidos como personas sin cabeza, solitarias que salen una vez al año de sus escondites o arañas de color rojo que surgen en cada uno de los amantes y los enlazan, desde luego que los duendes, brujas, magos y demás seres del trasmundo y de la zona indefinida están presentes en la tradición hispanoamericana guardando relación en sus funciones con los equivalentes centauros, dragones, *trolls*, unicornios, elfos, gnomos, serpientes de siete cabezas, etc. de otras regiones. La característica esencial de estos personajes de presentarse y actuar como verdaderas personas y seres animados.

En cuanto a los personajes protagonistas de estos cuentos cabe destacar que suelen ser personas desamparadas, huérfanos, niños no comprendidos por los padres que necesitan la ayuda de la magia y la fantasía para poder superar la realidad.

Por su parte los relatos míticos han sido recogidos especialmente entre las comunidades indígenas y en ocasiones, por la perspectiva antropológica, sobrevalorados o confundidos con cuentos maravillosos.

En muchas ocasiones se han establecido estrechas relaciones

entre el cuento maravilloso y el mito, pero es conveniente tener en cuenta que son relatos distintos y que entre ellos existen grandes diferencias. Si en algo coinciden, es que ambos utilizan símbolos. Algunas diferencias entre estos dos tipos de relato son las siguientes: en primer lugar, los mitos tienen un valor fehaciente al contrario de los cuentos que se sitúan de entrada en el ámbito de la ficción, por otra parte es necesario tener en cuenta que los mitos son historias o anécdotas que sólo ocurren a un personaje determinado y en las que únicamente cabe la posibilidad de que le ocurran a ese personaje. Sería, por tanto, imposible que esos acontecimientos sucedieran en la vida de cualquier otro. Sin embargo, los acontecimientos acaecidos en los cuentos maravillosos, si bien resultan sorprendentes e incluso improbables, se presentan como algo más cotidiano, como sucesos que pueden en algún momento ocurrirle a cualquiera.

Y esto es así, posiblemente porque los personajes que conforman las narraciones míticas suelen tener las características de ser seres casi divinos o relacionados con alguna divinidad; pero aquellos personajes que forman parte de los cuentos tradicionales son personas normales, e incluso como se ha mencionado anteriormente niños huérfanos, viudas, pobres pescadores, ciegos necesitados de la caridad y la ayuda de los demás.

En tercer lugar, los relatos míticos utilizan personajes heroicos, casi divinizados, el cuento utiliza personajes más reales y cercanos a la vida cotidiana del escucha. De este modo, se utilizan nombres más comunes para designar a los personajes o incluso reciben el nombre atendiendo a algún rasgo que les caracteriza. Así, por ejemplo, a Pedro de Urdemalas se le llama así por los engaños que trama, de la misma manera que al personaje de *La Bella Durmiente* se le denomina con este nombre simplemente porque pasó durmiendo muchos años debido a un encantamien-

to. En el plano más puramente psicológico a propósito de estos dos géneros cabría recordar la siguiente afirmación de Bettelheim: "Los mitos proyectan la personalidad ideal que actúa de acuerdo con las demandas del super-yo, mientras que los cuentos de hadas representan la integración del yo que permite una satisfacción adecuada de los deseos del ello".[11]

A) PARTICULARIDADES DEL CUENTO INDÍGENA

Es obvio que una de las formas mediante las cuales los indígenas americanos preservan y transmiten sus valores y costumbres es la literatura de tradición oral integrada por complejas narraciones míticas que describen extrañas cosmogonías, cuentos y leyendas en los que la realidad convive con la maravilla o puede llegar a ser absurda, fábulas con moralejas en ocasiones alejadas de lo que es habitual en la moral occidental, leyendas y *memorata*, incluso testimonios de hechos históricos, etc. La tradición de estos grupos parte de la época prehispánica en la cual existían este tipo de narraciones que transmitían sus creencias como la que hace mención, en el mundo mesoamericano, de la existencia de mundos anteriores, cuatro, el primero destruido por los grandes felinos, el segundo por el viento, el tercero por el fuego y el cuarto por el agua, así los nahuas habitaban el Quinto Sol que sería destruido por temblores de tierra. Estos relatos también contaban las actividades de los héroes míticos como Quetzalcóatl.

En la narrativa oral indígena actual, Lilian Scheffler distingue relatos cosmogónicos y mitológicos, relatos etiológicos, de lo sobrenatural, de lo mágico y cuentos de animales.[12] Por su parte Carlos Montemayor propone una clasificación que incluye cuentos cosmogónicos, de entidades invisibles, de prodigios, de fundaciones, sobre la naturaleza original de plantas y animales, de transformaciones y hechicería, de animales, de adaptación de

temas bíblicos y cristianos y de temas europeos.[13] En realidad estas clasificaciones tratan de matizar, no siempre de manera productiva, las divisiones tradicionales de cuentos maravillosos y de animales y costumbres, así como los relatos míticos (tanto cosmogónicos como etiológicos) y leyendas y *memorata*.

Entre los relatos maravillosos que incluyen personajes o situaciones características tenemos los que se refieren a demonios y hombres, los de brujas y a seres particulares, por ejemplo los "nahuales" en la tradición náhuatl de México o la Xtabay (mujer fantasmal que aparece en la noche y está relaciona con las aguas y que corresponde a los cuentos y leyendas sobre "La Llorona") entre los mayas de ese mismo país. Los "nahuales" son entidades del trasmundo protectoras o dañinas para los hombres que se transforman en animales.

Los enanos y duendes de la tradición cuentística europea pueden tener correspondencia en la apariencia de distintas entidades como los *puus* y *aluxes* de la tradición maya aunque sus funciones pueden ser muy diferentes, como ya lo señaló Stith Thompson "Many of there identical beliefs are adscribed to similar, but actually different, imaginary creatures".[14]

Entre los cuentos de animales los más característicos son los que integran el ciclo del conejo y el coyote (igualmente popular en Europa, muchas veces referidos a zorros o lobos) aunque con adaptaciones al contexto local. Algunos ejemplos: *El conejo y el coyote* (chichimecas, Guanajuato), *El conejo y el venado* (zoque-popoluca, Veracruz), *El tlacuache y el coyote* (zapotecos de Oaxaca), *El conejo y la figura de cera* (tojolabales de Chiapas), *Oro el tramposo*, cuento guarijío con el mismo tema de los del conejo y el coyote.

I. 5. LA TRADICIÓN CUENTÍSTICA Y SU SENTIDO

Es claro que para hablar de una tradición es fundamental el poseerla más allá de la memoria colectiva en el soporte de la es-

critura y en el caso de la tradición indígena a través del mecanismo de la traducción. Por lo general hay problemas en las recolecciones pues se tiende a no distinguir los distintos géneros de relatos. Por ejemplo Carvalho-Neto propone una categoría más general y afirma que el "folclor narrativo comprende mitos, leyendas, cuentos, casos y chistes". Por su parte Boggs habla de "leyendas, mitos, tradiciones" como componentes de los "cuentos" y Poviña dice que la fábula, el cuento, la leyenda y el mito son hechos folclóricos similares. En otros casos se propone el "relato" como sinónimo de narración, mito, leyenda, cuento, *memorata*, creencia, etc. "En general se observa que los cuentos propiamente dichos abordan preferentemente los temas relacionados con los animales".[15]

Otro problema es la concepción antropológica del cuento tradicional, posición coincidente con posiciones como la de Arguedas quien pensaba que "Para el folclorista o el antropólogo, el cuento oral es 'una fuente de conocimiento valiosísimo del modo de ser de cada pueblo'". En el cuento, el hombre de ciencia "halla en forma directa y viviente, la descripción de lo que se llama la cultura material y la cultura espiritual de los grupos sociales". Más adelante decía que "El cuento, en general, refleja, describe con más exactitud que un tratado especialmente dedicado a este tema, la realidad social de un pueblo: sus preocupaciones, lo que considera como valioso y como negativo, lo que constituye éxito o desventura para él, además de que describe casi todo el aspecto externo de cada grupo humano: sus trajes, sus utensilios, la forma de las casas". "Debe, pues, tenerse muy en cuenta que un cuento folclórico es un documento de valor no sólo literario, artístico, sino social, etnográfico [...] el cuento folclórico refleja la realidad de la vida del pueblo que los inventa: retrata sus costumbres, sus creencias, la idea que tiene del bien y del mal,

muestra cómo están instituidas las autoridades que imponen su voluntad o la ley”.

En líneas generales la recolección de cuento tradicional en Hispanoamérica va a tener dos vertientes de primordial importancia, por un lado está la que trata de destacar un valor indígena aislado de su contexto actual y haciendo una identidad indígena-prehispánico y la que trata de ver la integración de la tradición europea como algo plenamente asimilado y adaptado, y en este sentido es claro que la asimilación ha llevado a la substitución de animales europeos y la introducción de animales americanos como el coyote, cacomiztle, tlacuache, zopilote, quetzal, jicote, quirpincho, y de la flora local: mamey, guayaba, maguey, maíz, nopal, zapote, piña, etc.

En opinión de Preuss, al hablar de los relatos recogidos en las comunidades indígenas, de “los cuentos en que aparecen nombres propios o en los que el número tres desempeña un papel esencial podemos sospechar que fueron importados”.[16] Para el mismo autor en cambio son rasgos indígenas la presencia de la pareja de hermanos, del juego de pelota y la jerarquización de acuerdo con estructuras tribales. También tendríamos que hablar de la presencia de animales emblemáticos y con simbología particular como la serpiente, el águila, el venado e incluso de productos vegetales con valores rituales como el peyote o la planta de la coca.

A) EL CUENTO TRADICIONAL ORAL Y LA TRADICIÓN ESCRITA CULTA

Como mostró en su momento María Rosa Lida,[17] en el cuento popular hispanoamericano, como en general en el cuento tradicional de todas partes, están presentes temas y motivos del acervo literario culto occidental. En este sentido hay que tener cuidado, ya que en muchos casos la fuente original de los ele-

mentos del texto culto ha sido la literatura de tradición oral. La investigadora rastrea así diversos casos de cuentos hispanoamericanos que nos recuerdan, por ejemplo, la cultura clásica:

Así la historia de Jasón y el Vellocino de Oro con sus héroes que tienen distintos atributos que luego serán útiles en las hazañas corresponden a personajes como Escuchín Escuchón, Aguatín Aguatón, Tomín Tomón, Corrín Corrón, personajes equivalentes en versiones chilenas y mexicanas de *Juan el Oso*.

La historia de Polidoro de la *Eneida* tiene equivalentes en el cuento de *La flor de lio-lá* (con múltiples variantes en el nombre: lirolá, ilolay, iriolay, lililá, lolilán, olivar) recogido en México, Argentina, Puerto Rico, Guatemala, etcétera.

El cuidador de la casa hechizada con antecedentes en la literatura latina tiene ejemplos en la tradición moderna en cuentos como *Juan Sin Miedo*.

La historia del faraón Rampsinito contada por Heródoto tiene versiones en la forma del cuento de *Los dos ladrones* o *Chilindrín, chilindrón* de Nuevo México, Argentina y Chile.

La cultura medieval también tiene huellas en la tradición de hoy en día. Así, en Argentina encontramos versiones del *Roman de Renard* en cuentos como *El quirquincho y el zorro* y *El zorro come lechiguanas* o los cuentos a propósito del engaño al Diablo.

I. 6. TEMAS PREFERIDOS DE LA TRADICIÓN CUENTÍSTICA

De manera sintética se pueden destacar como los temas más difundidos en el continente americano y por tanto los de mayor vitalidad los siguientes:

1. Ciclo del conejo y el coyote englobado en la tradición del *trickster* o engañador y del "muñeco de cera". Por ejemplo narraciones de Veracruz, Chiapas y Guatemala.

2. Ciclo de Pedro de Urdemalas: con el personaje identificado

diversas variantes del nombre como Urdemales, Ordimán, Urimás (Guatemala, Argentina, Nuevo México, Chile y México).

3. Partición de la cosecha. Los personajes abarcan una gama muy amplia que va desde lo común europeo como el Diablo o el zorro a la adaptación americana del quirpincho (Argentina). En este cuento se elige lo de arriba de la tierra y lo de abajo de ésta, pero la variación más particular y local es la de plantar maíz en la cual la ventaja ya no es ni lo de arriba ni lo de abajo sino lo de en medio (las mazorcas o elotes).

4. Juan Tonto (cuento chontal con la culebra asociada a la riqueza), versiones de México, Guatemala, Chile y Argentina.

5. Personajes con poderes extraordinarios: Sombrerón, en la tradición tojolabal maya.

6. La tortuga y la liebre, tema adaptado a la tortuga y el correcaminos (cuento kiliwa), presente en diversas tradiciones con distintas adaptaciones.

7. Tipo de *Hansel y Gretel* con versiones como la de Rompecadenas, cuento chontal, o un cuento nahua de Veracruz, otras en Argentina.

8. La hija del diablo presente en la tradición de México, Venezuela, Argentina y Cuba.

9. Series de las serpientes ya sean de siete cabezas o cuidadoras de tesoros (Chile, México, Argentina).

10. Cuentos de tesoros escondidos en cuevas, fuentes, ríos con protectores mágicos o encantamientos.

11. Cuentos que explican el origen de características de los animales o las plantas o que se relacionan con los fenómenos naturales, el rayo, por ejemplo

12. Cuentos de origen europeo derivados de pliegos o publicaciones populares. El caso del cuento de *Genoveva de Brabante*.

Tema culto en su origen, después hecho popular y finalmente tradicionalizado y enriquecido en el proceso de variación del cual se han recogido en México diversas versiones en San Luis Potosí.

I. 7. LOS TRANSMISORES DE CUENTOS: "CUENTEROS"

En Hispanoamérica el cuento tradicional, además de los espacios y ámbitos individuales de abuelos y niños o reuniones familiares, tiene espacios más "oficiales" y narradores más "profesionales". Algunos ejemplos de esto los tenemos en Guatemala en "velorios, acabos de novena o acabos de nueve días" donde son muy frecuentes los cuentos de Pedro "porque es lo que más le gusta a la gente oír en los velorios" "tal vez porque Pedro es mero jodido y truncia a todos" "no es malo, sólo jodedor".[18]

Pedro "juntos con tío conejo y tío coyote son los cuentos que más cuento cuando me junto con la gente en los velorios", dice el cuentero Óscar Alvarado.[19]

El cuentero también es parte fundamental para los cuentos del velorio cubano: "bulliciosas reuniones campesinas en torno a la celebración de un santo o una santa cualquiera".[20]

El "Cuentero de velorio" posee "fantásticas historias. Se recrea en largos relatos cuajados de pausas efectistas [...] forman su repertorio los cuentos universales de siempre, aquellos que llegaron de Oriente por boca de los españoles o los que hunden sus raíces en tierras africana, pero que al arribar a las costas de Cuba se fueron metamorfoseando con la impronta del campesino cubano. En los cuentos del velorio cubano el Diablo siempre está al acecho [...]".[21]

También son tradicionales los "cuenteros" en la zona de Chiapas de los cuales toma su modelo el escritor mexicano Eraclio Zepeda. O las reuniones con un narrador en las pulperías pamperas con gauchos que no sólo son trasfondo poético de *Martín*

Fierro o tema de algunas narraciones borgeanas.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL BÁSICA PARA EL CUENTO TRADICIONAL MEXICANO

AARNE, Anti y Stith THOMPSON, *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*, trad. de Fernando Peñalosa, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, 1995 (FFC, 258).

ARGUEDAS, José María, "¿Qué es el folclor?", *Cultura y pueblo* [Lima], 1 (enero-marzo 1964), pp. 10-11.

BARRERA VÁZQUEZ, Alfredo, *Cuentos mayas*, Lunes, México, 1947.

BOAS, Franz, "Notes on Mexican folklore", *Journal of American Folklore*, XXV (1912), pp. 204-260.

BOGGS, Ralph, *Index of Spanish folktales*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, 1930 (FFC, 90).

BRAVO VILLASANTE, Carmen, *El perro, el coyote y otros cuentos mexicanos*, Olañeta, Palma de Mallorca, 1993.

CAMPOS, Julieta, *La herencia obstinada. Análisis del cuento náhuatl*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

DAKIN, Karen y Diego de DIEGO ANTONIO, "El conejo y la coyota, un cuento kanjobal de Santa Eulalia, Huehuetenango, Guatemala", *Tlalocan*, IX (1982), pp. 161-173.

De aluxes, estrellas, animales y otros relatos. Cuentos indígenas, Secretaría de Educación Pública, México, 1991.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, *Cuentos indígenas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1965.

KELLER, John E., "El cuento folklórico en España y en Hispanoamérica", *Folklore Americas*, 14 (1954), pp. 1-14.

LARA FIGUEROA, Celso, "Tío conejo y tío coyote en la literatura popular guatemalteca", *La Tradición Popular*, 25 (1979), pp. 1-23.

LARA FIGUEROA, Celso, *Las increíbles hazañas de Pedro Urdemales en Guatemala*, Universidad de San Carlos, Guatemala, 1980.

LARA FIGUEROA, Celso, *Cuentos populares de Guatemala*, Universidad de San Carlos, Guatemala, 1982.

LIDA, María Rosa, *El cuento popular hispanoamericano y la literatura*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941. [Reeditado en *El cuento popular y otros ensayos*, Losada, Buenos Aires, 1976, pp. 11-80]

MONTEMAYOR, Carlos, *Arte y trama en el cuento indígena*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998. [Publicado originalmente como *El cuento indígena de tradición oral*, CIESAS-Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Oaxaca, 1996].

PREUSS, Konrad T., *Mitos y cuentos nahuas de la Sierra Madre Occidental*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1982.

RAEL, Juan B., *Cuentos españoles de Colorado y de Nuevo Méjico*, Stanford University Press, Stanford, 1957.

RAMOS, Rosa Alicia, *El cuento folklórico. Una aproximación a su estudio*, Pliegos, Madrid, 1988.

RECINOS, Adrián, "Cuentos populares de Guatemala", *Journal of American Folklore*, XXXI (1918), pp. 372-487.

Relatos purépechas/ P'urhépecha uandantskuecha, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), México, 1995.

Relatos tarahumaras/ Ki'á ra'ichaala, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), México, 1995.

Relatos yaqui/ Kejiak nookim. Relatos de mayo/ Yoremmnok ettéjorim, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), México, 1996.

ROBE, Stanley, *Mexican tales and legends from Veracruz*, University of California Press, Berkeley, 1971.

ROBE, Stanley, *Index of Mexican folktales*, University of California Press, Berkeley, 1973.

SCHEFFLER, Lilian, *La literatura oral tradicional de los indígenas de México*, Dirección General de Culturas Populares-Premiá, Puebla, 1986.

WEITLANER, Roberto J., *Relatos, mitos y leyendas de la Chinantla*, ed. de Sara Molinari, María Luisa Acevedo y Marlene Aguayo, Instituto Nacional Indigenista, México, 1977.

NOTAS AL PIE

[1] Francisco Rico, en el estudio a su edición del *Quijote*, 2005, p. xxx.

[2] Sergio Mansilla Torres, "Literatura e identidad cultural", *Estudios Filológicos*, 41 (2006), p. 131.

[3] Louis Althusser, "Ideología y aparatos ideológicos de Estado (notas para una investigación)", *Escritos*, trad. Alberto Roies Qui, Laia, Barcelona, 1975, pp. 107-172.

[4] Jesús Guanche Pérez, "¿El patrimonio de la cultura popular tradicional es realmente inmaterial o intangible?", *El Catoblepas*, 19 (septiembre 2003), p. 10. También puede verse del mismo autor, "Significación de la cultura popular tradicional", *Revolución y Cultura,* 85 (1979), pp. 26-29.

[5] Elisa Mújica, "Raíces del Cuento Popular en Colombia", *Las altas torres del humo*, Procultura, Bogotá, 1985, p. 8.

[6] Maxime Chevalier, *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, Taurus, Madrid, 1982, p. 10.

[7] *Ibid*., pp. 53-60, 142, 249-250, 166-178, 115-117.

[8] Esta última obra recoge traducciones al castellano y reescrituras de cuentos agrupados, en parte, por Jorge Lyra.

[9] Aurelio M. Espinosa, *Cuentos populares españoles*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1946, t. I, p. 27.

[10] Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1971, p. 29.

[11] Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 1977, p. 48.

[12] Véase, Lilian Scheffler, *La literatura oral tradicional de los indígenas de México*, Dirección General de Culturas Populares-Premiá, Puebla, 1986, pp. 9-12.

[13] Véase Carlos Montemayor, *Arte y trama en el cuento indígena*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 17-30.

[14] Stith Thompson, *The folktale*, Dryden, New York, 1951, p. 247.

[15] Roberto J. Weitlaner, *Relatos, mitos y leyendas de la Chinantla*, ed. de Sara Molinari, María Luisa Acevedo y Marlene Aguayo, Instituto Nacional Indigenista, México, 1977, p. 29.

[16] Konrad T. Preuss, Mitos y cuentos nahuas de la sierra Madre Occidental, Instituto Nacional Indigenista, México, 1982, p. 71.

[17] María Rosa Lida, *El cuento popular hispanoamericano y la literatura*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941.

[18] Celso Lara Figueroa, *Las increíbles hazañas de Pedro Urdemales en Guatemala*, Universidad de San Carlos, Guatemala, 1980, pp. 112-115.

[19] *Ibid.*, p. 115.

[20] Javier Fernández, *Fábulas, mitos, cuentería, cuentos del velorio cubano*, Agualarga, Madrid, 1997, p. 6.

[21] *Idem.*

II. CANCIONES Y BAILES

II.1. LA POESÍA LÍRICA: FORMAS Y TIPOS

A) CANCIÓN POPULAR Y CANCIÓN TRADICIONAL

Al hablar de la canción o de cualquier otro texto de tradición oral, en primer lugar tenemos que distinguir dos tipos distintos de textos. Para ello, han sido de fundamental importancia las teorías y definiciones acuñadas por Menéndez Pidal, quien distingue acertadamente entre "popular" y "tradicional", definiendo como popular

> Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo [...] El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla.[1]

Y define como poesía tradicional aquella

> ...que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano. [...] bien distinta de la otra meramente *popular*. La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo [...]; está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes.[2]

Esta poesía (literatura) es obra de un "autor legión", vive "en variantes"[3] rehaciéndose continuamente, y es la que corresponde al gusto estético más profundo y permanente de la colectividad.

Una vez aceptada la tesis pidalina que distingue entre tradicional y popular, es conveniente aclarar que el término "folclor" se refiere entonces, de manera general, a aquella parte de la cultura del hombre que se transmite oralmente y cuyo conocimiento perdura a través del tiempo en los distintos estratos o clases de una sociedad.[4]

Como ya dijimos, la obra literaria de tradición oral no se puede concebir como tal en el momento de su creación, sea quien sea su autor, tal como sucede en otros tipos de literatura, sino en el momento en que, por estar acorde con una estética colectiva,

la comunidad la acepta y la hace vivir a través de todas y cada una de sus distintas objetivaciones o realizaciones individuales, que son variables, y a las cuales conocemos como 'versiones'.

B) CANCIÓN LÍRICA Y CANCIÓN NARRATIVA[5]

Como en la poesía en general, en primer lugar tenemos que distinguir, a grandes rasgos, dos estilos poéticos: uno que describe, que es subjetivo y que se inclina hacia los sentimientos, y que llamamos lírico, y otro objetivo, que cuenta una historia y que se inclina hacia los hechos que es el estilo narrativo. Obviamente aunque la canción en general se realiza en estas dos vertientes de la poesía, en muchos casos los textos son fronterizos entre ambas formas de poesía.

La complejidad de formas de la canción nos lleva a preguntarnos ¿Cómo clasificarla?[6] Una primera respuesta nos llevaría hacia formas regionales, genéricas o temáticas, las cuales en general son muy vagas. Veamos algunos casos

C) ESTILOS DE CANCIÓN

Canción norteña: en realidad lo que define es una forma musical, frecuente en la frontera norte del país, originada en el siglo XIX influida especialmente por la polka y otras formas de origen centroeuropeo como la mazurca, la varsoviana o el chotis, y una forma de instrumentación. Un ejemplo de canción norteña simplemente nos mostraría, despojándola de la música una cuarteta octosilábica:

Estas faldas que tú dices
que compré con mis propinas
me las ha comprado un hombre
que pagó con plata fina.

Canción ranchera:[7] nuevamente se trata de una forma musical, en este caso ligada al mariachi y compuesta básicamente por cuartetas octosilábicas o cuartetos endecasílabos. También se

pueden considerar como formadas por dobles hexasílabos o heptasílabos y pentasílabos. Hay que recordar que en este tipo de canciones en muchos casos se presenta una irregularidad métrica debida a la forma de interpretarlas como canciones de aliento entrecortado.

Borrachita me voy para olvidarle
le *quero muncho*, él también me *quere*;
borrachita me voy hasta la capital
a servir al patrón que me mandó llamar anteayer.

(*La borrachita*)

Canción romántica: al hablar de canción romántica el caso es distinto ya que bajo este rubro sí encontramos varias formas poéticas y una constante: el estilo es predominantemente popular. Las formas más importantes son las siguientes:

a) Bolero:[8] composición popular de forma muy variable y tema romántico en la cual predominan las cuartetas octosilábicas aunque acepta sextillas, seguidillas e incluso versos de arte mayor (endecasílabos). Rodrigo Bazán Bonfil señala el nacimiento del bolero en México en el año de 1921, género que ocupara las siguientes ocho décadas en la historia de la música en nuestro país.

Yo sé que nunca besaré tu boca,
tu boca púrpura encendida;
yo sé que nunca llegaré a la loca
y apasionada fuente de tu vida

(*Nunca*, Cárdenas, 1927)

b) Cantilena: en Yucatán canción romántica que deriva de la trova y ha sido influida por varios géneros: el bolero cubano, el bambuco colombiano, etc.

c) Sonecito de la tierra: derivación mexicana de la tonadilla escénica española y antecedente directo del son.

d) Trova: canción popular romántica con influencia de la música italiana, los géneros populares cubanos del siglo XIX y el bambuco colombiano.

II.2. CANCIONES Y ACTIVIDADES

Otra forma de enfrentar el estudio de las formas poéticas líricas en el cancionero mexicano es relacionarlas con las actividades de la comunidad partiendo desde la infancia, siguiendo por las actividades religiosas, las fiestas, la canción lírica en general, para concluir con el elemento esencial de la canción lírica: la copla.

A) CANCIÓN INFANTIL[9]

La canción infantil se puede dividir, en una clasificación que sigue el desarrollo natural de los niños, en canciones de arrullo, coplas de nana, cánticos religiosos y de Navidad, coplas infantiles de juegos y corros y canciones de nunca acabar y aglutinantes.

Canciones de arrullo: predomina el metro hexasilábico y una fórmula rítmica muy marcada.

—Señora Santa Ana
¿por qué llora el niño?
—Por una manzana
que se le ha perdido.
—No llore por una,
yo le daré dos:
que vayan por ellas
a San Juan de Dios.

(*La manzana perdida*, Puebla)

Coplas de nana: habitualmente se ejecutan como una salmodia rítmica y son cuartetas de versos cortos tetrasílabos o pentasíla-

bos, aunque también aparece algún texto octosílabo o heptasílabo como *Riquirrán, los maderos de San Juan*:

Tengo manita,
no tengo manita,
porque la tengo
desconchabadita.

(*Tengo manita*, Distrito Federal)

Coplas de juegos y corros: La tradición infantil mexicana, como por otra parte es natural, se ha formado a partir de la española integrando con el paso del tiempo textos de otras tradiciones como *Matarilerileró* de origen francés, o *Doña Blanca* derivada del juego español de "Doña Sancha" hoy desaparecido en la Península o juegos aún más antiguos como *A la víbora de la mar*, *Al ánimo* y *Pasen, pasen, caballeros*, mencionados por Alonso de Ledesma y Rodrigo Caro en el siglo XVII como pertenecientes a la tradición grecolatina. Los metros utilizados llegan hasta el endecasílabo, pero dominan las cuartetas hexasilábicas.

Tengo una muñeca
vestida de azul,
con sus zapatitos
y su camisón.

(*La muñequita*, Puebla)

Estaba la pájara pinta
sentadita en el verde limón,
con el pico recoge la hoja,
con las alas recoge la flor.

(*La pájara pinta*, Jalapa, Veracruz)

Romances: La tradición infantil también recoge algunas de las formas propias de la tradición adulta, aunque en forma un tanto

fosilizada. Por otra parte la tradición mexicana del Romancero infantil conserva algunos de los textos más representativos en todo el ámbito hispánico del acervo de los niños como *Mambrú*, *Don gato*, *Hilitos de oro*, *La monjita*, etcétera.

Hilitos, hilitos de oro que se me viene
quebrando un pie
que dice el rey y la reina que cuantas hijas
tiene usted.

(*Hilitos de oro*, Chihuahua)

Mambrú se fue a la guerra no sé cuándo
vendrá.
Si vendrá por la Pascua o por la Trinidad

(*Mambrú*, Puebla)

Canciones de nunca acabar: Este tipo de canciones tiene dos formas: las circulares en las que se vuelve a empezar como *El barco chiquito*:

Había una vez un barco chiquito
y había una vez un chiquito barco
y había una vez un barco chiquito
que no podía navegar.
Pasaron una, dos, tres, cuatro,
cinco, seis, siete semanas;
y los víveres, y los víveres
comenzaron a escasear.

(*El barco chiquito*, Aguascalientes)

o infinitas porque lo que se incrementa es el número de acciones o personajes, en este caso elefantes:

Un elefante

se balanceaba
sobre la tela
de una araña.
Como veía
que resistía
fueron a llamar
un camarada.
Dos elefantes…

Canciones enumerativas: Probablemente el ejemplo más conocido de este tipo de textos sea el de *Los diez perritos*. También pueden ser Romances de relación: canciones enumerativas o aglutinantes o en algunos casos de disparates.

B) CANCIONES DEVOTAS

Alabado: oración dedicada a Cristo cuyos primeros versos suelen contener la palabra "alabado", suelen incluir textos romancísticos relacionados con la Pasión de Cristo.

Alabanza: composición poética en alabanza a alguna advocación de la Virgen, Cristo o santo milagroso.

Mañanitas: forma de canción devota o de rogativa por lo general a alguna advocación de la Virgen.

Pascuas: en Tuxtla (Veracruz) cantos de Nochebuena y coplas alusivas que se interpretan durante las fiestas de Navidad.

Pasiones: en algunas regiones de México romances religiosos relacionados con la Pasión de Cristo o alabados.

C) CANCIONES DE FIESTAS: NAVIDAD

Son coplas romanceadas, alabanzas y décimas destacan aquellas que están relacionadas con la Navidad, especialmente con las fiestas de las Posadas. También abundan los metros cortos de cuatro o cinco sílabas. Existe una amplia gama de manifestaciones literarias en torno a la fiesta de Navidad. Desde coplas tan

conocidas como

Ésta sí que es Nochebuena
en que nació el Niño Dios;
ésta sí que es Nochebuena,
ésta sí, que las otras no.

Esta copla está recogida en el *Cancionero Folclórico de México*, pero también aparece utilizada en distintas obras por Lope de Vega y Tirso de Molina, lo que muestra su vitalidad desde el siglo XVI.

Posadas

Ándale Anita
no te dilates
con la canasta
de los cacahuates.

(*La piñata*, Distrito Federal)

Las coplas de las piñatas son muy variadas y tienen una gran vida tradicional, pues son parte esencial de la fiesta:

Castaña verde,
piña madura,
dale de palos
a la olla dura.
Bajen la piñata.
Bájenla tantito,
que le den de palos
poquito a poquito.
No quiero oro,
ni quiero plata,
yo lo que quiero

es romper la piñata.
Ándale, niña,
sal del rincón
con la canasta
de la colación.

La rama

Se trata de una fiesta popular localizada originalmente en la región de sotavento del estado de Veracruz (Medellín, La Mixtequilla, Alvarado, Tlacotalpan, Cosamaloapan, etc.) Aunque se ha extendido por todo el estado llegando a Chiapas y Tabasco. Originalmente la fiesta se iniciaba el día 16 de diciembre con la selección, corte y decoración de una gran rama de otate, naranjo o pino. Los adornos se hacen con papel de china de colores, palma y frutas. Esta rama se lleva de casa en casa y se van entonando coplas con el acompañamiento de jaranas, requinto, arpa, guitarra, panderos y sonajas. Son coplas de aguinaldo.

Naranjas y limas,
limas y limones,
más linda es la Virgen
que todas las flores.

(*Naranjas y limas*, Veracruz)

Villancicos

Aunque originalmente el término designa un tipo de composición tradicional de origen muy antiguo en México ha pasado a designar la canción típica de Navidad. Ejemplo de villancicos son estos textos recogidos en Santiago Tuxtla, Veracruz:

Albricias, pastores,
ya parió María
un niño tan lindo

cual la luz del día.

Caminen, pastores,
vamos a Belén
a ver a la Virgen
y al Niño también.

Pastores venid,
pastores llegad,
a adorar al Niño
que ha nacido ya.

Otros como los que se refieren a Santa Ana tienen una difusión muy grande y en ocasiones funcionan como canción de cuna.

Señora Santa Ana,
prevén los manteles,
que el Niño nació
entre los laureles.

Señora Santa Ana,
prevén los fajeros,
que el Niño nació
entre los luceros.

Señora Santa Ana,
¿por qué llora el Niño?
Por una manzana
que se le ha perdido.

Manzanita de oro,
si yo te hallara,
se la diera al Niño
porque no llorara.

(Tuxtepec, Oaxaca)

II.3. CANCIONES LÍRICAS

Mañanitas: canción de homenaje con las cuales se festeja el onomástico de alguna persona o los días consagrados a los santos y advocaciones de la Virgen.

Seguidilla:[10] Composición de cuatro o siete versos donde el primero y el tercero son heptasílabos libres y pentasílabos asonantados los otros dos. En México se adopta la modalidad de agregar un estribillo que apoya rítmicamente, tanto el canto como el baile.

De la Sierra Morena
cielito lindo
vienen bajando
un par de ojitos negros
cielito lindo
de contrabando.
(*Cielito lindo*)

A) LA COPLA[11]

En un sentido limitado el término copla se refiere a la cuarteta octosilábica, en un sentido más amplio abarca quintillas y sextillas. En muchos casos las sextillas funcionan realmente como una cuarteta con dos versos agregados. En algunos lugares de Guerrero y otros estados de México a la copla se le llama simplemente "verso".

Quien te puso Sanmarqueña
no te supo poner nombre:
vale más te hubiera puesto
"La perdición de los hombres".
(*La Sanmarqueña*, *La Petenera*)

Eres albahaca olorosa
rodeada de florecitas,
y cuando bailas, nenita,
se alegran las mariposas
y bailan las palomitas.

(*El balajú*)

El que contigo la goza
qué contento ha de vivir,
y la rosa más hermosa
a ti te ha de competir,
porque eres más primorosa
que una mañana de abril.

(*El siquisirí*)

Algunas formas particulares de la copla y con un uso específico en la estructura de la canción o en su ejecución son:

Arrebol: en la zona del Bajío y de la Huasteca, copla que se añade al final de una canción sin que tenga necesariamente relación con el tema tratado. Se agrega después de un cambio de melodía y sirve como adorno de la canción o para poder introducir la copla de despedida. También se llama rosita o aguanieve y su presencia es recurrente en sones, jarabes y huapangos.

Bomba: copla recitada e improvisada durante las jaranas yucatecas y otros bailes del Sureste. Generalmente es humorística y algunas veces picaresca o con doble sentido. Por lo general no se canta sino que se recita.

II.4. CANCIONES NARRATIVAS

Corrido:[12] su unidad formal básica es la cuarteta octosilábica con rima asonante o consonante en los versos pares, que puede cambiar de una cuarteta a otra, aunque puede emplear otros me-

tros desde el hexasílabo hasta el decasílabo.

Mañanitas: tipo de corrido caracterizado por su estilo elegíaco en alabanza a algún personaje histórico.

Romance:[13] Composición monorrima en tiradas de dobles octosílabos asonantados. También hay ejemplos poliasonantados. En ocasiones puede usarse el doble hexasílabo o el doble heptasílabo.

Bola suriana:[14] canción lírico-narrativa de estilo popular cuyo nombre proviene de la inclusión frecuente de la palabra "bola" en sus inicios formularios y del hecho de practicarse originariamente en Morelos y Guerrero y en zonas colindantes del Estado de México, Michoacán y Oaxaca. Su estructura característica está formada por la alternancia de cuartetas que combinan dobles hexasílabos (o dobles octosílabos) y versos de ocho sílabas ("canto") con cuartetas octosilábicas ("descante").

> Por *ahi* va la bola, señores, *ahi* va,
> con regocijo y afán;
> les diré la historia de nuestra madre Eva
> y de nuestro padre Adán
> En un paraíso que había,
> formado por el Creador,
> Adán solo se veía,
> ¡Válgame Dios! ¡Qué dolor!
> (*Adán y Eva*, Guerrero)

Décima:[15] composición octosilábica de diez versos muy utilizada por improvisadores, especialmente en la Huasteca y en la zona centro de México. Dos corrientes pueden verse en la tradicionalidad de la décima en México. Una culta traída por evangelizadores y maestros de la Universidad y otra más popular llegada con los soldados de los regimientos enviados por Carlos III en

el siglo XVIII (1765). Las décimas simples generalmente se usan en sátiras, pasquines, epitafios. También existen series de décimas sin ninguna planta o pie que glosar y glosas de plantas de uno o más versos, principalmente cuartetas. Las glosas en décimas aparecen frecuentemente en villancicos y pastorelas. En Jalisco se utilizan como intermedio en los jarabes. En los fandangos toma la forma de valona (introducción musical, copla cantada y glosada en décimas con arrebol y despedida). En los bailes de tarima de la costa de Veracruz la décima pertenece a los sones grandes llamados de trovador. En la forma de contrarresto entre dos cantadores es fundamental en las "topadas" de la huasteca potosina o en las "valonas de flores" de Jalisco.

Soy el campo sin honores
y nada me facilitan,
a mí sólo me visitan
candidatos habladores.
Yo me vivo en mis labores,
trabajo, sudo, me mojo,
para evitarte un enojo
nada más no desafines,
yo no me vivo en los cines,
no soy como tú de flojo.
(Guanajuato)

A) GLOSAS

Cuándo: canción o glosa en décimas que suele iniciarse con una frase que contiene la palabra "cuándo".

Cuando llegará ese cuándo
que en este San Luis dichoso
haya vino más sabroso

como es el colonche… ¡Cuándo!
En este gran Potosí
hay delicioso licor
de un delicado sabor
y de un color carmesí.
¿Es el buen colonche? Sí,
del colonche estoy hablando,
de ese néctar que cantando
y con voz clara diré
que en otro *pais* estaré
y que ¿habrá colonche?… *¡Cuándo!*
(*El colonche*, San Luis Potosí)

Trovo: en la Huasteca composición que glosa en quintillas una planta de cinco o seis versos.

Valona: glosa en décimas formada por cuatro estrofas y una planta (cuarteta).

II. 5. EL BAILE Y LA CANCIÓN

Las principales formas de canción integradas al baile son las siguientes:

Aire nacional: cancioncillas derivadas de seguidillas y tonadillas escénicas españolas que en conjunto formaban los jarabes del siglo XIX.

Chilena: baile y canción en forma de son que es típica de la región de la Costa Chica (Guerrero y Oaxaca) que deriva de la cueca chilena. Uno de sus temas más frecuentes es la “malagueña”.

Huapango: forma particular de la Huasteca (norte y centro de Veracruz, sierra de Puebla, Hidalgo, parte de San Luis Potosí y Tamaulipas) de bailar y cantar el son. En la zona de Guanajuato

existe una forma particular que es el "huapango arribeño". Por lo general se trata de coplas de seis versos, aunque también pueden ser cuartetas.

La sirena se embarcó
en un buque de madera;
como el viento le faltó,
no pudo llegar a tierra,
a medio mar se quedó
cantando la Petenera
(*La Petenera*)

Algunos de los huapangos antiguos más famosos: *El aguanieve*, *La azucena*, *El caimán*, *La huasanga*, *El sacamandú*, *La malagueña*, *El huerfanito*, *El querreque*, *La petenera*, *El bejuquito* (1806).

Son: composición que puede designar coplas, cancioncillas, seguidillas, etc. Entre sus principales variantes regionales se encuentran el son jarocho, son oaxaqueño, guerrerense (gustos y chilenas), son abajeño de Michoacán, Colima, Nayarit y Jalisco (acompañado por dos violines, vihuela, jarana y arpa) y son jalisciense (acompañado por mariachi).

II. 6. TIPOS Y GEOGRAFÍA (CANCIÓN CARDENCHE, HUAPANGO, BOMBA, CHILENA)

Costa Chica (Guerrero y Oaxaca): *chilena*, forma particular del son, relacionada con el son calentano, y los sones de tarima y de artesa que deriva de la cueca chilena, la zamba argentina y la marinera peruana. La chilena tradicional consta de varias partes, alternando los solos instrumentales con las coplas cantadas. Las coplas suelen ser cuartetas. Al final se incluye un estribillo que puede ser de dos y hasta cuatro versos.

Bonito Pinotepa
no soy coplero y te estoy cantando

porque nació en tu suelo
la morenita que estoy amando.
Me gustan tus mujeres
por eso aunque no sepan
yo seguiré cantando
¡Viva la Costa con Pinotepa!

(*Pinotepa*, de Álvaro Carrillo, Oaxaca)

Huasteca (norte y centro de Veracruz, sierra de Puebla, Hidalgo, parte de San Luis Potosí y Tamaulipas): *huapango* o *son huasteco*. En un principio existía la diferenciación entre los términos, siendo los huapangos las canciones con letra fija y los sones huastecos las piezas para "trovar" o improvisar, para echar versos. El origen del huapango se remonta al siglo XVII y es producto de la fusión de las tradiciones musicales de los indígenas nativos del lugar con la instrumentación española. El canto con falsete y el zapateado sobre tarima. El conjunto tradicional de huapangueros es llamado trío huasteco: quinta huapanguera (guitarra de cinco u ocho cuerdas y cajón de resonancia mayor que el de la guitarra normal), jarana huasteca (de cinco cuerdas distinta de la jarana jarocha) y violín. Una de las piezas sinfónicas más famosas de la música de concierto mexicana es el *Huapango* de José Pablo Moncayo, el cual está basado en tres sones de la tradición musical de Veracruz: *El siquisirí, El balajú y El gavilancito*.

Región abajeña (Michoacán, Colima, Nayarit y Jalisco): *son abajeño*. Tradicionalmente el son abajeño michoacano es interpretado por un conjunto de cuerdas: guitarra de golpe, arpa y violín, aunque también puede incluir vihuela y un segundo violín. En el ámbito rural se toca alrededor de una tarima para el zapateo.

Sierra Gorda (San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro): *son* o *huapango arribeño*. Es un baile con música interpretada con violín,

guitarra huapanguera y una jarana o vihuela. El que canta suele tocar la guitarra huapanguera. El canto se lleva a cabo mediante poesías memorizadas e improvisadas, conocidas como 'trovas'.

El son divino es calmado, respetuoso; su canto está dedicado a Dios o a algún santo y no debe bailarse. El son profano es alegre y movido, y se baila.

Región suriana (Morelos y Guerrero y zonas colindantes del Estado de México, Michoacán y Oaxaca): *bola suriana*. "La bola es un corrido que generalmente alcanza una extensión de treinta o sesenta estrofas. Los corridos de esta especie se estructuran con dos clases de estrofas, ambas de cuatro versos, y de rimas cruzadas. La primera, que los corridistas llaman canto, se ordena en la forma siguiente: primero y tercer verso de doce sílabas, con hemistiquios de seis y seis o bien de cinco y siete; segunda y cuarta, de ocho sílabas, únicamente. En cambio, la segunda, se integra con cuatro versos octosilábicos y se llama descante".[16]

Michoacán: pirecua, canto estrófico en tiempo ternario, generalmente en dos frases de extensión desigual.

Yucatán y Sureste: bombas las cuales se interpretan en el baile de la jarana yucateca. Por lo general las "bombas" son cuartetas o redondillas octosilábicas. Durante el baile una voz interrumpe la danza gritando "Bomba" y entonces se dice la cuarteta.

Quisiera ser zapatito
de tu diminuto pie,
para ver de vez en cuando
lo que el zapatito ve. ¡Bomba!
Del cielo cayó un pañuelo
bordado con mil colores
y en la puntita decía
mestiza de mis amores ¡Bomba!

Durango, Coahuila, Comarca Lagunera: canto cardenche, género basado en la interpretación de canciones a tres voces, sin acompañamiento instrumental como apoyo rítmico-armónico

II. 7. TRANSMISORES (MARIACHI, CONJUNTOS DE SON) E IMPROVISADORES

Indudablemente uno de los grupos transmisores de la música y la canción tradicional es el "mariachi" el cual originalmente es un conjunto de cuerdas del estado de Jalisco y región aledaña, desarrollado muy posiblemente desde principios del siglo XIX y del cual evoluciona el mariachi actual que incluye trompetas. La dotación instrumental del mariachi tradicional está compuesta por violines, guitarra de golpe, vihuelas (más agudas que la guitarra), arpa, y guitarrón o contrabajo, y en algunas zonas también usaba la "tambora".

El repertorio que interpretaba básicamente era de sones abajeños, sones arribeños, sones costeños y jarabes, y en numerosas ocasiones se bailaba sobre tarima. Este conjunto de cuerdas está emparentado con otros grupos de la parte occidental de México, como el conjunto calentano (de la Tierra Caliente michoacana), el conjunto de arpa grande o de música planeca (también de Michoacán integrado por arpa grande de 30 cuerdas, dos violines, vihuela y jarana o guitarra de golpe), el conjunto de jaraberos y el conjunto de son de tarima.

En noviembre de 2011 la UNESCO incluyó el mariachi (música de cuerdas, canto y trompeta) en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Desde la década de los años treinta la presencia de este grupo de música tradicional en la ciudad de México transforma su dotación musical y se convierte en la música de multitud de géneros y canciones como corridos, rancheras, valses, hasta boleros.

Otro aspecto particular de la creación y transmisión de la líri-

ca tradicional mexicana es el de los repentistas o improvisadores en décimas. Una de las expresiones más destacadas de esta tradición es la "topada" en la cual dos poetas 'trovadores' se enfrentan a lo largo de 10 o 12 horas (normalmente de noche) en un ambiente festivo que combina música, poesía y baile. En esta tradición del huapango arribeño se combina la 'trova' de poesía decimal, la música de jarabes y sones y el baile zapateado.

Este tipo de expresión poético musical es muy habitual en zonas como la Sierra Gorda (que abarca partes de los estados de San Luis Potosí, Querétaro y Guanajuato) y la Sierra de Armadillo en el estado de San Luis Potosí. Esta forma no se da en otras zonas de México en las cuales se ha cultivado o se cultiva, con distintos grados de vigencia, el género de la glosa en décimas (Michoacán, tierra adentro en Veracruz, hacia los Tuxtlas y Tuxtepec; posiblemente también en Jalisco y al Norte), ni en otros países que comparten la misma tradición, con sus variantes regionales. Poéticamente "el modelo genérico en la tradición de La Sierra Gorda y de otras comunidades es la glosa en décimas [...] Subsiste hoy, con sus modalidades y variantes, en países como México, Panamá, Venezuela, Puerto Rico, Santo Domingo, Uruguay, Argentina, Perú, Chile y Brasil. Contrasta su casi desaparición en la tradición oral cubana, en la cual, de manera análoga a las Islas Canarias, predomina la décima libre o en serie y no la de pie forzado o la glosa de cuarteta".[17]

Por otra parte, la topada es una fiesta análoga a otras modalidades de controversia, que se dan prácticamente en toda Hispanoamérica, pero exhibe unos rasgos singulares, que terminan por identificarse con el estado de San Luis Potosí.

Según Guillermo Velázquez, uno de los trovadores más famosos de la Sierra Gorda, en "la pieza arribeña" se pueden distinguir tres partes íntimamente relacionadas entre sí pero con espe-

cificidades propias. La "poesía", "plática" o "cantada", que normalmente es de la autoría del trovador que la pregona. Se trata de cinco o más estrofas decimales que se glosan a partir de una 'planta' de cuatro versos.

La segunda es la valona, una glosa de cuatro décimas de pie forzado a partir de una planta. En este caso la métrica es octosilábica y es el molde en el que el 'trovador' improvisa en prácticamente cualquier circunstancia.

La tercera parte es el "son" o el "jarabe" con que culmina musicalmente el ejercicio memorístico (la poesía) y de improvisación (la valona) del trovador.

II. 8. CANCIONES EMBLEMÁTICAS

SON DE LA NEGRA

El llamado *Son de la Negra*[18] es un son tradicional del sur de Jalisco, en particular ha destacado su transmisión por el mariachi. Se difundió en el mundo a partir de la década de los cuarenta luego que el compositor Blas Galindo en 1940 la incluyera en su obra *Sones de mariachi*.

Aunque algunos autores sitúan su origen en la época de la Independencia es probable que sea posterior.

Negrita de mis pesares,
ojos de papel volando,
a todos diles que sí,
pero no les digas cuando.
Así me dijiste a mí
por eso vivo penando.
Cuando me traes a mi Negra
que la quiero ver aquí
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic.

La bamba

La bamba es una canción tradicional que se puede enmarcar en el género conocido como son jarocho y su origen es Veracruz. Como baile tradicional, *La bamba* es una de las "danzas de pareja", siendo normalmente bailada por un hombre y una mujer, aunque en algunas comunidades la bailan dos o más parejas.

Se supone que el origen de esta canción se remonta al siglo XVIII. Su nombre puede aludir a un baile de origen español denominado "bamaba", que era popular en esa época. En los registros históricos del son jarocho, las referencias más antiguas provienen de la localidad de Alvarado, donde se interpretaba con un ritmo muy jovial y fresco, en comparación con la forma de interpretación más lenta y pausada propia de la región de Los Tuxtlas y la planicie costera de Sotavento.

Para bailar la bamba
se necesita una poca de gracia
una poca de gracia y otra cosita.
Y arriba y arriba
y arriba y arriba iré.
Por ti seré, por ti seré.
Yo no soy marinero
soy capitán,
Bamba, bamba,
bamba, bamba.

Cielito lindo

Es una canción con gran carga de identidad de lo mexicano y así se usa en sinnúmero de actividades tanto en México como fuera del país.

La Sierra Morena del principio podría referirse a la Sierra

Morena en España (entre Extremadura y Andalucía), el estribillo sobre dicha serranía española existe en composiciones populares desde antes de la composición atribuida a Quirino Mendoza. Aunque es muy posible que su origen haya que buscarlo en el Siglo de Oro, pues como ha señalado Margit Frenk "[…] la lírica popular española y la hispanoamericana de nuestros días conservan rasgos y aun textos enteros de ese repertorio semi-popular de la época lopesca. Sin ir más lejos, la copla de nuestro *Cielito lindo* que comienza "Una flecha en el aire / tiró Cupido; / él la tiró jugando, / y a mí me ha herido" se remonta a una seguidilla de aquellos tiempos: "Una flecha de oro / me tiró el Amor. / ¡Ay, Jesús, que me ha dado / en el corazón!".[19]

De la Sierra Morena,
cielito lindo
vienen bajando
un par de ojitos negros
cielito lindo,
de contrabando
Ay, ay, ay, ay,
canta y no llores
porque cantando se alegran,
cielito lindo,
los corazones.
Ese lunar que tienes,
cielito lindo,
junto la boca
no se lo des a nadie,
cielito lindo,
que a mí me toca.

Una flecha en el aire,
cielito lindo,
tiró Cupido;
él la tiró jugando,
cielito lindo,
y a mí me ha herido.

Las mañanitas

Del origen de *Las mañanitas* se sabe muy poco y ni siquiera se sabe precisamente en qué época se compuso, existen registros de que ya se cantaba por el año de 1896 en la ciudad de Zacatecas. El origen del nombre proviene posiblemente del género musical conocido como “mañanas” que eran corridos noticieros.

Estas son las mañanitas
que cantaba el rey David,
hoy por ser día de tu santo,
te las cantamos a ti.
Despierta mi bien, despierta
mira que ya amaneció.
Ya los pajarillos cantan,
la luna ya se metió.
¡Qué linda está la mañana
en que vengo a saludarte!
Venimos todos con gusto
y placer a felicitarte.
El día en que tú naciste,
nacieron todas las flores
y en la pila del bautismo
cantaron los ruiseñores.

Ya viene amaneciendo
ya la luz del día nos dio.
Levántate de mañana,
mira que ya amaneció.
Quisiera ser un san Juan,
quisiera ser un san Pedro
para venirte a saludar
con la música del cielo.

La Llorona

Se trata de un son istmeño de la región de Tehuantepec. El número de estrofas varía mucho en las distintas versiones. Tiene sus orígenes en el Istmo y posiblemente data de mediados de la década de 1850 junto con la *Zandunga*, y tiene una versión del son jarocho llamado *La Lloroncita* que se escucha en la cuenca del Papaloapan y data de la misma época.

Salías del templo un día,
Llorona,
Cuando al pasar yo te vi,
Salías del templo un día,
Llorona,
Cuando al pasar yo te vi,
Hermoso huipil de blonda llevabas,
Que la Virgen te creí.
Hermoso huipil de blonda llevabas,
Que la Virgen te creí.
Todos me dicen el negro,
Llorona,
negro, pero cariñoso.

Yo soy como el chile verde,
Llorona,
picante pero sabroso.
La pena y lo que no es pena,
Llorona,
Todo es pena para mí,
Ayer penaba por verte,
Llorona,
y hoy peno porque te vi.
¡Ay de mí, Llorona!
Llorona,
Llorona de azul celeste,
aunque la vida me cueste,
Llorona,
no dejaré de quererte.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL BÁSICA PARA LA CANCIÓN TRADICIONAL MEXICANA

ALATORRE, Antonio, "Folklore infantil", *Artes de México*, 162 (1973), pp. 35-46.

ALTAMIRANO, Magdalena, *El corrido mexicano actual: confluencia de elementos y posibilidades de apertura*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.

BAQUEIRO FÓSTER, Gerónimo, *La canción popular de Yucatán (1850-1950)*, Editorial del Magisterio, México, 1970.

BAZÁN BONFIL, Rodrigo, *Recursos y estructuras literarias en el bolero*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.

BAZÁN BONFIL, Rodrigo, *"Y si vivo cien años". Antología del bolero en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

COLÍN, Mario, *El corrido popular en el Estado de México*, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1972.

DÍAZ ROIG, Mercedes y María Teresa MIAJA, *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*, El Colegio de México, México, 1979.

DÍAZ ROIG, Mercedes y Aurelio GONZÁLEZ, *Romancero tradicional de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.

FRENK, Margit, "Lope, poeta popular", *Anuario de Letras*, 3 (1963), pp. 253- 266.

FRENK, Margit, "El folklore poético de los niños mexicanos", *Artes de México*, 162 (1973), pp. 5-30.

FRENK, Margit (coord.), *et al.*, *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985.

GARRIDO, Juan S., *Historia de la música popular en México*, Contemporáneos, México, 1974.

GONZÁLEZ, Aurelio (dir.), *et al.*, *Bibliografía descriptiva de la poesía popular y tradicional de México*, El Colegio de México, México, 1993.

HORÁLEK, Karel, "Folk poetry: History and typology" en *Current trends in linguistics*, vol. 12, *Linguistics and adjacent arts and sciences*, Mouton, The Hague-Paris, 1974, pp. 741-807.

JÁUREGUI, Jesús *El son mariachero de La Negra. De "gusto" regional independentista a "aire" nacional contemporáneo*, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) / Gobierno del Estado de Jalisco, México, 2012.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, "La fiesta de la 'topada' y la migración al Norte (Una tradición de la Sierra Gorda mexicana y de áreas circunvecinas)", *Revista de Literaturas Populares*, VIII-

2 (2008), pp. 347-375.

KURI-ALDANA, Mario, *Cancionero popular mexicano*, Secretaría de Educación Pública, México, 1987.

MAGIS, Carlos, *La lírica popular contemporánea*, El Colegio de México, México, 1969.

MENDOZA, Vicente T., *El romance español y el corrido mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939.

MENDOZA, Vicente T., *Lírica infantil de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1951.

MENDOZA, Vicente T., *Panorama de la música tradicional en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1956.

MENDOZA, Vicente T., *Glosas y décimas de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.

MENDOZA, Vicente T., *La canción mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1961.

MENDOZA, Vicente T., *El corrido mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", en *Los romances de América*, Espasa-Calpe, Madrid, 1932, pp. 52-87.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero hispánico*, 2 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1953.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, Diego CATALÁN y Álvaro GALMÉS, *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1954.

PASTOR, Lourdes, *La seguidilla, una aproximación semiológica*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, México,

1993.

REUTER, Jas, *La música popular de México*, Panorama, México, 1982.

SERRANO MARTÍNEZ, Celedonio, *La bola suriana*, Gobierno del Estado de Guerrero, Chilpancingo, 1989.

YÁÑEZ, Agustín, *Flor de juegos antiguos*, Grijalbo, México, 1977.

NOTAS AL PIE

[1] Ramón Menéndez Pidal, "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", en *Los romances de América*, Espasa-Calpe, Madrid, 1932, p. 73.

[2] *Ibid.*, p. 74; véase también *Romancero hispánico*, t. I, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, pp. 40 y ss.

[3] Prólogo de Ramón Menéndez Pidal, Diego Catalán y Álvaro Galmés, *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1954.

[4] Véase Karel Horálek, "Folk poetry: History and Typology" en *Current Trends in Linguistics*, vol. 12, *Linguistics and Adjacent Arts and Sciences*, Mouton, The Hague-Paris, 1974, pp. 741-807.

[5] Véase Aurelio González (dir.), *et al.*, *Bibliografía descriptiva de la poesía popular y tradicional de México*, El Colegio de México, México, 1993.

[6] Sobre el problema de las clasificaciones puede verse Jas Reuter, *La música popular de México*, Panorama, México, 1982, p. 135; Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1956, p. 94; Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, Contemporáneos, México, 1974, p. 189; Mario Kuri-Aldana, *Cancionero popular mexicano*, Secretaría de Educación Pública, México, 1987, p. 611.

[7] Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1961.

[8] Rodrigo Bazán Bonfil, *Recursos y estructuras literarias en el bolero*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996; y *"Y si vivo cien años". Antología del bolero en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

[9] Vicente T. Mendoza, *Lírica infantil de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1951. Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja, *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*, El Colegio de México, México, 1979.

[10] Lourdes Pastor, *La seguidilla, una aproximación semiológica*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.

[11] Margit Frenk (coord.), *et al.*, *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985. Carlos Magis, *La lírica popular contemporánea*, El Colegio de México, México, 1969.

[12] Magdalena Altamirano, *El corrido mexicano actual: confluencia de elementos y posibilidades de apertura*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990, pp. 70-74. Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939. Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

[13] Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, *Romancero tradicional de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.

[14] Celedonio Serrano Martínez, *La bola suriana*, Gobierno del Estado de Guerrero, Chilpancingo, 1989.

[15] Vicente T. Mendoza, *Glosas y décimas de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.

[16] Mario Colín, *El corrido popular en el Estado de México*, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1972, p. 79.

[17] Yvette Jiménez de Báez, "La fiesta de la 'topada' y la migración al Norte (Una tradición de la Sierra Gorda mexicana y de áreas circunvecinas)", *Revista de Literaturas Populares*, VIII-2 (2008), pp. 351-352.

[18] La primera referencia escrita sobre el *Son de la Negra* aparece en 1925 en el libro de Higinio Vázquez Santa Ana, *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, 2 vols. t. I: pról. Luis González Obregón, Imprenta M. León Sánchez, México; t. II: pról. Ciro B. Ceballos y Severo Amador (pseud. Yorick Valencia), s. e., México, 1924-1925. Jesús Jáuregui, *El son mariachero de La Negra. De "gusto" regional independentista a "aire" nacional contemporáneo*, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) / Gobierno del Estado de Jalisco, México, 2012.

[19] Margit Frenk, "Lope, poeta popular", *Anuario de Letras,* 3 (1963), p. 265.

III. CORRIDOS Y ROMANCES

III.1. POESÍA NARRATIVA: LA BALADA

Posiblemente la forma más difundida en el mundo de poesía narrativa de tradición oral sea el género que conocemos como balada, entendiendo ésta como un género épico-lírico que acepta multitud de variantes y grados de combinación y presencia de elementos muy distintos como pueden ser los noticieros, históricos y épicos y aquellos otros lírico-descriptivos, novelescos o amorosos. En muchas ocasiones el término 'balada' se acompaña de la palabra internacional, ya que el género tiene una extraordinaria difusión, al grado que casi se podría considerar como una expresión universal, aunque con múltiples matices y dependiendo de los contextos sociales y las épocas históricas.

En principio, las baladas están compuestas básicamente para el canto (con o sin acompañamiento instrumental) y a lo largo de los siglos han tenido una intensa vida comunitaria como canciones narrativas para acompañar danzas y bailes, mantener el ritmo de faenas agrícolas o simplemente para aligerar el trabajo en el campo o en la casa, para arrullar a los niños como canciones de cuna, pero también pueden ser composiciones estrictamente noticieras que traen información de lejos y conservan en la memoria acciones sucedidas efectivamente y pueden reflejar incluso las hazañas de héroes que representan valores nacionales en momentos épicos y contextos de crisis.

Una de las formas más vitales de la balada tradicional en el mundo es el Romancero, al cual podemos calificar como la expresión hispánica de la balada, cuyo corpus abarca hoy en día más de siete siglos de documentación y una dispersión geográfica que cubre desde luego toda la península Ibérica, todo el continente americano, las islas atlánticas de Canarias y Azores y Madeira, de donde salió con los emigrantes portugueses a Canadá y

españoles a Luisiana o Venezuela; el norte de África (especialmente Marruecos) y muchas zonas del Mediterráneo oriental (Grecia, Bosnia, Turquía, Siria, Israel) adonde fue llevado por las comunidades sefarditas, y algunas zonas de Asia como Goa o Filipinas donde llegó con la expansión portuguesa y española a partir del siglo XVII. Hasta nuestros días en el siglo XXI los romances los han venido cantando o recitando, manteniendo distintos grados de vitalidad, los más diversos pueblos de habla española (tanto castellana, como gallega, catalana o incluso vasca), portuguesa y judeo-española (o sefardí) que se encuentran repartidos por todos los continentes.

Esta forma obviamente está presente en México y entonces, cuando hablamos del "Romancero tradicional", nos referimos al conjunto de la poesía baladística de los pueblos lingüísticamente hispánicos, transmitido oralmente y mantenido en la memoria colectiva de generación en generación y abierto siempre a una continua renovación textual y refuncionalización de sus significados.

Acertadamente, Diego Catalán ha considerado que "el corpus del Romancero no tiene hoy rival entre los grandes *corpora* documentales de la literatura oral del *homo loquens*".[1] Esta afirmación se basa tanto en la riqueza temática del Romancero, como en la cantidad de versiones recogidas, su dispersión geográfica y su amplitud temporal (documentalmente casi siete siglos desde que Jaume de Olessa, estudiante mallorquín en Italia, transcribió la primera versión conocida de un romance en 1421).

La presencia de Romancero tradicional en México, se constata desde hace siglos por una doble vía, por un lado tenemos las referencias a la tradición oral que se remontan al conocidísimo y tantas veces citado episodio del diálogo en 1519 entre Hernán Cortés y Alonso Hernández Portocarrero al avistar las costas de

México en lo que hoy es Veracruz con versos de romances.[2]

Este tipo de testimonios son frecuentes a lo largo del siglo pues otros cronistas del Nuevo Mundo, además de Bernal Díaz del Castillo, como Fernández de Oviedo, Pedro Cieza de León y Diego Fernández Palencia también nos proporcionan testimonios de la presencia oral del Romancero en América. El diálogo ante las costas de Veracruz lo inicia Portocarrero así:

Cata Francia, Montesinos,
cata París, la ciudad,
cata las aguas de Duero,
do van a dar en la mar;

y la respuesta que le da Cortés es con los dobles octosílabos del romance de *Gaiferos*:

denos Dios ventura en armas
como al paladín Roldán;

Por otra parte, está la presencia del material impreso llegado en forma de cancionerillos, pliegos sueltos y romanceros la cual también está documentada a lo largo de los siglos.

Tomando en cuenta la popularidad del género a mediados del siglo XVI y su difusión por la imprenta, es claro que el género romancístico estuviera en la boca y en la mente de los españoles de aquella época y por tanto que acompañara a las mujeres y hombres, navegantes, misioneros, exploradores, capitanes, soldados, marineros, funcionarios al Nuevo Mundo como parte de su acervo cultural tradicional, pues los versos de los romances reflejaban y reflejan los valores de la comunidad, además de contener historias fascinantes y ejemplos de vida desde el mundo de la ficción. Por otra parte, los hombres y mujeres que los cantaban lo hacían de manera natural, con la tranquilidad del saber no aprendido. Menéndez Pidal considera que se puede "decir con seguri-

dad que un copioso romancero pasó a América en la memoria de aquellos que tripulaban las naves descubridoras y en el recuerdo de cuantos después allá fueron”.[3]

Pero los romances no sólo llegaron a América: también se generaron en el Nuevo Mundo a partir de los modelos vigentes en España. En América también se afincará ese otro transmisor no profesionalizado –en realidad no importa mucho que sea un clérigo misionero, un bachiller letrado, un soldado inquieto, un simple hidalgo o un villano en busca de fortuna– que es poseedor de una cultura tradicional y un espíritu juglaresco que le permite tanto refuncionalizar y adaptar las historias de los romances a su nuevo contexto social e ideológico, como transformar las acciones y los hechos cotidianos que vivió o le contaron de la Conquista y los años inmediatos, en materia literaria, tal como sucedía y había sucedido en España en las décadas anteriores.[4]

III. 2. ROMANCE Y CORRIDO

Los principales temas del corpus del Romancero tradicional recogido en la época moderna en México son:

Novelescos (que atienden básicamente la estructura familiar)

Adulterio: *La adúltera*, *Bernal Francés* y *La malcasada*.

Relaciones prematrimoniales: *La dama y el pastor*.

Prueba de fidelidad: *Las señas del esposo*.

Incesto: *Delgadina*.

Amores desdichados: *La aparición de la amada difunta*, *Alfonso XII*.

Religiosos (devotos, santos y la vida de Cristo)

La búsqueda de la Virgen, *El marinero*, *Santa Catalina*, *La Virgen y el ciego*.

Referentes históricos (pervivencia infantil)

La muerte de Prim.

Infantiles

Don Gato, *Las hijas de Merino*, *Hilitos de Oro*, *Mambrú*, *Las tres cautivas*, *Monja a la fuerza*.

Mercedes Díaz Roig documenta la presencia en México de 16 temas romancísticos en 188 versiones, aunque sólo encontramos con vitalidad romances infantiles (*Mambrú*, *Don Gato*, *Hilitos de oro*).

También se tienen romances exclusivos de México de amplia difusión tradicional como el de *Román Castillo*.

¿Dónde vas, Román Castillo,
dónde vas, pobre de ti?
Ya no busques más querellas
por nuestras damas de aquí;
ya está herido tu caballo,
ya está roto tu espadín,
tus hazañas son extrañas
y tu amor no tiene fin.

(*Román Castillo*, Oaxaca)

En el caso del Romancero mexicano también hay formas particulares de adaptación influidas por otros géneros, por ejemplo, la tradición mexicana –poseedora de una forma muy vital de poesía narrativa: el corrido que tiene difusión no solo en las zonas fronterizas, sino mucho más allá– ha asimilado varios romances tradicionales como *Bernal francés* (conocido en México como *Corrido de Elena*) o *La adúltera* (bajo el nombre de *La Martina*) a esta nueva forma introduciendo sus propias fórmulas, el estrofismo, y las características introducciones y despedidas de narrador:

Ahora les voy a decir
a las señoras honradas,
no den su brazo a torcer
cuando se encuentren casadas;
ya ven lo que le pasó
a la infeliz Elena,
quiso tratar en latín
teniendo su letra buena.

(*Bernal francés*, Guerrero)

Vuela, vuela, palomita,
vuela y sigue tu volido,
anda a ver cómo le fue
a Elena con su marido

(*Bernal francés*, San Pedro Piedra
Gorda, Zacatecas)

El romance de *La adúltera* es conocido en México como *La Martina* por los versos iniciales característicos de la versión más abundante, que revitaliza el antiguo texto francés medieval origen del romance diciendo:

Quince años tenía Martina
cuando su amor me entregó;
a los dieciséis cumplidos
una traición me juró.
Estaban en la conquista
cuando el marido llegó.
—¿Qué estás haciendo, Martina,
que no estás en tu color?
—Aquí me estado sentada,

no me he movido de aquí.
(*La adúltera*, Hidalgo)

En otras versiones con un primer verso formulístico, la apertura característica del texto tradicional hispánico, se presenta otra lectura de la historia y ahora la responsabilidad se desplaza de la mujer y se hace recaer en el hombre, pues es él quien va a enamorar a la mujer, ahora "una jovencita", esto es inexperta y por tanto mucho menos culpable. Así se plantea en la siguiente versión recogida en Oaxtepec, Morelos:

Andándome yo paseando
por las orillas del mar
me encontré una jovencita
a la que fui a enamorar.
(*La Adúltera*, Oaxtepec, Morelos)

También son abundantes las versiones del romance de *Delgadina* que asumen la lectura que culpabiliza a la mujer, incluso de manera evidente:

Delgadina se paseaba
de la sala a la cocina
con vestido transparente
que a su cuerpo lo ilumina.
—Levántate, Delgadina,
ponte tu falda de seda
porque nos vamos a misa
a la ciudad de Morelia.
(*Delgadina*, Distrito Federal;
Los Reyes, Michoacán)

Estas dos facetas estilísticas y el soporte de la tradición romancística y su capacidad de refuncionalizarse, siempre en el marco

de la expresión baladística son los elementos fundamentales para entender el surgimiento, desarrollo y vitalidad de la que podemos considerar como la última expresión de la balada hispánica: el corrido mexicano.

Entonces, cuando hablamos del romance y del corrido nos estamos refiriendo a dos géneros distintos, pero estrechamente relacionados en cuanto el segundo deriva del primero y ambos son expresiones particulares de un mismo gran género: la balada, que siguen teniendo vitalidad en cuanto se mantiene vida comunitaria y con ella sus expresiones literarias.

Pero también, como ha señalado Samuel Armistead, existen diferencias narrativas entre el romance y el corrido:

> El corrido, en contraste con el romance, no suele relatar una historia. Más bien alude a una serie de detalles que a lo más puede sugerir el trasfondo de un relato, que se puede intuir. Otro aspecto de la poética del corrido –otra vez a diferencia del romance– es que el corrido tiene menos interés en la acción, que en los comentarios verbales, en lo que el protagonista tiene que decir acerca de la acción.[5]

III. 3. ORIGEN DEL CORRIDO: BANDOLEROS Y LA REVOLUCIÓN

En diversas fuentes se han recogido poesías narrativas de la primera mitad del siglo XIX que muchas veces se consideran como corridos, más que nada por su contenido patriótico o de exaltación de algún personaje, casi siempre rebelde, al que se atribuye un sentido social. Como ejemplo de estas poesías, que en otro sentido (temático o funcional) efectivamente son antecedentes del corrido, habría que situar composiciones como el *Corrido de Carlos IV*. No debe extrañar el título de esta composición como "corrido", pues no hay que olvidar que el término tiene una gran antigüedad y difusión pues lo encontramos ya en el *Diccionario de Autoridades* (1729) y lo mismo se emplea en Andalucía que en Chile, por lo tanto no sorprende que se use en composiciones que no son exactamente corridos en la forma que hoy lo entendemos. El término corrido proviene del nombre dado al

romance gitano andaluz que es un cante sin acompañamiento musical, como las tonadas ("tonás"), procedentes de los romances tradicionales andaluces. En *La Gitanilla*, famosa novela corta de Cervantes, ya se hace mención a este estilo, cuando la joven gitana Preciosa canta un romance repicando las sonajas "al tono correntío y loquesco".

Entre las poesías de tono patriótico de la primera mitad del siglo XIX destacan textos propagandísticos de la guerra de Independencia con diversos títulos y formas como las *Mañanitas de Hidalgo*, las 'boleras' alusivas a las batallas de Aculco y del Monte de las Cruces, sucedidas hacia 1810 en los primeros años de la guerra de Independencia, o los 'corridos' dedicados a Morelos,[6] como prócer independentista. Después se recuerdan las canciones compuestas hacia 1867 y dedicadas a Maximiliano durante la Intervención Francesa que también alcanzaron gran popularidad.[7]

Para Vicente T. Mendoza es sólo "cuando se cantan las hazañas de algunos rebeldes al gobierno porfirista" en el último cuarto del siglo XIX, que se puede decir que surge verdaderamente la forma baladística que conocemos como corrido. Este investigador considera que en ese momento "es propiamente el principio de la épica en que se subraya y se hace énfasis en la valentía de los protagonistas y su desprecio a la vida",[8] con lo cual define al corrido en una dimensión épica descartando de hecho toda la vertiente novelesca que desde nuestro punto de vista también es parte esencial de la temática del corrido. Las historias que cuentan los corridos van a tener entonces dos tipos de héroes: épicos y novelescos, aunque sus características en muchos casos van a ser compartidas.

En México se puede decir que se establece una relación intragenérica en términos de romance –tradicional y vulgar– y corri-

do. Díaz Roig, puntualiza que las mutaciones del género tradicional se deben a una doble influencia de la lírica y del corrido: "romances, canciones, corridos y coplas se usan frecuentemente para las recreaciones y existe una influencia formal de tipo lírico [...] el material literario de tipo popular tiene bastante importancia en las modificaciones sufridas por los romances en su paso por la tradición mexicana".[9]

En síntesis, puede decirse que el corrido es una composición poético musical que puede cantarse, recitarse o acompañar incluso el baile, está formada por estrofas de cuatro versos (aunque también las hay de seis u ocho versos), generalmente octosílabos aunque también pueden ser hexasilábicos o heptasilábicos y ocasionalmente más largos, de rima variable, que narra la vida y acciones de distintos personajes que pueden ser históricos con un carácter épico o completamente novelescos con acciones amorosas. Puede tener un valor noticiero y narrar batallas, hazañas, muertes trágicas, historias de bandoleros y valentones, asesinatos y ejecuciones, desastres naturales, accidentes, etc.

Este tipo de composiciones también puede recibir popularmente el nombre de tragedia, mañanitas, ejemplo, versos, relación o coplas.

El corrido por lo general se canta, acompañado de guitarra, pero también de otros instrumentos como el arpa, o conjuntos instrumentales como el llamado "norteño" (acordeón, bajo sexto, contrabajo y caja redoblante llamada popularmente tarola) o incluso el mariachi.

El lugar donde se origina el corrido mexicano también es asunto discutido, Simmons lo encuentra disperso por toda Hispanoamérica, Vicente T. Mendoza lo ubica en Michoacán, aunque acepta la tesis de Armando Duvalier que sitúa su origen en una región más amplia del centro del país (Jalisco, Guanajuato,

Querétaro, Michoacán y San Luis Potosí); por el contrario, Américo Paredes se inclina a creer que el lugar de origen se encuentra en la zona fronteriza entre México y Estados Unidos, especialmente en Tamaulipas y el sur de Tejas.

Formalmente el corrido puede emplear el decasílabo:

Una tarde a Modesta encontré
por las calles hermosas de Iguala,
me imagino que vino en el tren
a pasearse desde Tetecala.

(*Modesta Ayala*, Tixtla)

el heptasílabo:

Del barrio de Balbuena
subió hasta el firmamento
un pájaro de acero
con rumbo a Nueva York.

(*A Sarabia*)

combinación de octosílabos y decasílabos:

Y cuando estaba en capilla
le dijo Villa a su asistente:
—Me apartas ese caballo,
por educado y por obediente.

(*Caballo Prieto Azabache*)

doble hexasílabo y octosílabo:

Gabino Barreda murió como mueren los hombres que son bragados,
por una morena perdió como pierden
los gallos en los tapados.

(*Gabino Barreda*)

también es frecuente como estrofa de corrido la sextilla:

Voy a cantar un corrido,
sin dolor y sin consuelo,
de dos amigos queridos
que ellos tuvieron un duelo,
juntos se fueron los dos
desde la tierra hasta el cielo.

(*El animalito*, Costa Chica)

III. 4. FUNCIÓN NOTICIERA Y SENTIDO ÉPICO

Es claro que en los corridos, como antes sucedió con el Romancero, la presencia escrita de textos "tuviera influencia en la configuración del gusto por los romances en determinados círculos, aunque posiblemente no en aquellos en los cuales la transmisión oral es natural".[10] La oralidad primigenia del romance o del corrido impide, lógicamente, el que podamos fijar con seguridad un momento de la creación del género, del cual tendremos siempre una visión distorsionada, al haberse convertido en letra –manuscrita o impresa– lo que, por su propia naturaleza, pertenece a la cultura iletrada.

En este sentido, creo que es claro que no se puede comprender el carácter y la forma del corrido, tanto el actual como el de principios del siglo XX, sin tomar en cuenta los medios masivos de comunicación ya sea por medio de la imprenta en la época prerrevolucionaria y durante la Revolución, momento del gran auge de las hojas sueltas entre 1890 y 1930 con las imprentas de Vanegas Arroyo y Eduardo Guerrero, o por la reproducción fonográfica, la cual ha estado muy ligada a la difusión del corrido no solamente en nuestros días, sino ya desde principios del siglo XX. Incluso existen grabaciones comerciales de corridos anteriores a la invención del disco fonográfico, la más antigua que se

conserva es un cilindro de entre 1904 y 1912 que contiene el corrido de *Jesús Leal* grabado en la ciudad de México por Rafael Herrera Robinson para Edison Phonograph.[11] Este hecho indudablemente ha condicionado ciertas características del corrido que tienen que ver con su ejecución por transmisores profesionalizados o semiprofesionalizados, que son uno de los vehículos más importantes de difusión hoy en día.

La literatura tradicional, como cualquier otra expresión de la creatividad humana, no es ajena al contexto social en que se crea, por lo que va a reflejar la realidad y va a estar condicionada por los acontecimientos de su momento. Posiblemente por esta razón, al hablar del corrido hay quien ha relacionado estrechamente (tal vez demasiado estrechamente) su surgimiento y sentido con acontecimientos históricos concretos como la Revolución que se inicia en México en 1910 e incluso con perspectivas ideológicas.

Comúnmente se aceptan varias etapas en el desarrollo del corrido relacionándolo esencialmente con el acontecer histórico: una primera que abarcaría desde los orígenes en el siglo XIX hasta los últimos años del gobierno de Porfirio Díaz; la segunda abarcaría el período revolucionario hasta 1926-1929 incluyendo la llamada Guerra Cristera; una tercera que culmina con el gobierno cardenista en la década de los 30 y una cuarta y última mucho más amplia que corresponde a la época contemporánea donde desaparece el sentido épico,[12] desaparición que, erróneamente, para muchos autores implicaba la muerte del género pues ubicaban al corrido como una manifestación simple y esencialmente épica.

Desde luego el tratamiento novelesco de personajes con realidad histórica no es exclusivo del corrido ya que se encuentra tanto en el Romancero hispánico, antecedente inmediato del co-

rrido, como en general en muchas expresiones de la balada internacional, y son precisamente los textos con esta temática los que se vuelven tradicionales y a pesar del paso de tiempo hoy en día pueden conservar su vitalidad y los que dan nueva vigencia al género.

Además hay que tomar en cuenta que en los textos a los que nos estamos refiriendo por lo general su núcleo temático central es la muerte trágica de un personaje que por sus características de bandolero –con un difuso y confuso sentido social– fácilmente se convierte en héroe popular. Es muy frecuente que a estos corridos se les atribuya un sentido épico prerrevolucionario, aunque muchas veces la rebelión obedecía a intereses claramente personales. Sin embargo, en estos corridos predominan las características novelescas con comportamientos que se alejan del sistema de valores, en contraste con las características épicas que habitualmente han señalado muchos comentaristas.

En realidad, los rebeldes o bandoleros –o bandoleros sociales– de los corridos, son personajes conservados en la memoria por su atractivo popular y pueden tener un posible sentido épico que hace que la comunidad pueda identificar algunos valores en ellos y hacerlos héroes, que después los estudiosos califican como prerrevolucionarios: La caracterización de estos personajes se hace por lo general con elementos que están más cerca de los que se utilizan en los textos con temas y personajes novelescos más difundidos.

III. 5. CORRIDOS NOVELESCOS

Desde el siglo XIX se encuentran textos de temática y entonación claramente novelescas; lo mismo da que se trate del *Corrido de Kiansas*, conocido también como *Los quinientos novillos* (datado hacia 1860) sobre el desplazamiento de hatos de ganado desde el sur de Estados Unidos hasta Kansas, que corridos sobre toreros

(*Ponciano Díaz*, 1895 o *Bernardo Gaviño*, 1886, en hojas sueltas de Vanegas Arroyo), o sobre crímenes pasionales como el de *Rosita Alvírez* (cuyo texto nos dice que la tragedia sucedió "El año de novecientos/ treinta y cinco que pasó"). Incluso en los corridos con referente en lo que llamaríamos el "bandolerismo social" de finales del siglo XIX, en muchas ocasiones el centro de atención se desvía hacia la caracterización del personaje, sus amores, sus acciones y su muerte a traición, al margen de cualquier contenido social.

Entre los corridos con más vitalidad en la actualidad encontramos, en primer lugar, aquellos de valientes o valentones. En algunos casos se trata de textos recogidos a lo largo de casi cien años con permanencia comprobada en la tradición oral, como es el caso de *Valentín Mancera*, publicado en hoja suelta por la casa impresora de Antonio H. Guevara en 1882, y recogida en los años treinta del siglo XX por Ángel Salas en Guanajuato, y a fines de los setenta (1979) por Razo Oliva también en Guanajuato; o de *Heraclio Bernal*, publicado por vez primera a fines de la década de 1880 por la imprenta de Vanegas Arroyo, bajo el título de *El corrido de Herácleo Bernal del estado de Sinaloa*, recogido, entre muchos otros, por Mendoza en 1947 y posteriormente por mí en trabajos de campo realizados en 1989, por Magdalena Altamirano en Guerrero y Oaxaca en 1984 y 1985 y Mercedes Zavala en Coahuila, Nuevo León, San Luis Potosí y Zacatecas entre 1986 y 1994. Otros corridos de estilo tradicional lo que implica variantes sobre valientes, que siguen muy presentes en la tradición oral actual son *Valente Quintero* y *Simón Blanco*, este último mucho más reciente y probablemente con origen en alguna hoja volante impresa.

Por sus características de poesía narrativa, el corrido esencialmente va a contar historias. Estas historias van a ser en torno a

las acciones de un personaje, pero también está la posibilidad de que el texto se decante por la función noticiera y entonces sea la narración más o menos pormenorizada de un acontecimiento. En estas dos perspectivas narrativas se inscribe la temática del corrido.

Si vemos la perspectiva del personaje los corridos van a tener como temas las acciones de los héroes y caudillos revolucionarios, los bandoleros sociales, los valentones, criminales, figuras populares como toreros; pero también tratarán de amores desgraciados, muertes trágicas, acciones de caballos, episodios de contrabando ("tequileros", narcocorridos), desastres naturales, accidentes, tragedias pasionales, crímenes, acciones heroicas, batallas de la Revolución, pero también se componen corridos de circunstancias a propósito de visitas de políticos, acciones de funcionarios y efemérides locales. Estas historias se cuentan de una manera particular, como precisa Catalán:

> los corridos mexicanos, de forma similar a sus antecesores los corridos o romances 'de sucesos' [...] utilizan modalidades de relato en que el poeta narra lo ocurrido sin hacerlo miméticamente presente ante el auditorio. La mayor expresividad del corrido mexicano depende, no de una exposición mostrativa, visualizadora de la acción en progreso, sino de una actitud ante los hechos, conductas y palabras recordados que los levanta a un plano modélico, considerándolos dignos de pasar a la historia y de ser imitados por su valor paradigmático.[13]

El lenguaje poético de los corridos por una parte se apoya en recursos estilísticos propios de la literatura tradicional como las fórmulas, estructuras formularias y tópicos, como las introducciones en voz del narrador y las despedidas que caracterizan al corrido:

> Voy a cantar, mis amigos,
> con cariño verdadero,
> para recordar del hombre
> que fue Macario Romero.

(*Macario Romero*)

Año de mil ochocientos
noventa y seis del corriente,
murió don Demetrio Jáuregui
que era un gallo muy valiente.

(*Demetrio Jáuregui*)

Ya con esta me despido
al pie de bellos rosales,
aquí se acaban los versos
de don Benito Canales.

(*Benito Canales*)

Vuela, vuela palomita,
vuela, vuela hacia el nogal
ya están los caminos solos,
ya mataron a Bernal.

(*Heraclio Bernal*)

III. 6. EL MOTIVO DEL GALLO, EL CABALLO Y LA PISTOLA

A) EL GALLO

El corrido utiliza ampliamente la referencia al gallo: símbolo solar, ave de la mañana, emblema de la vigilancia y de la actividad; durante la Edad Media también se convirtió en símbolo cristiano, alegoría de la vigilia y la Resurrección.[14] Sin embargo, hay otra simbología, probablemente menos trascendente, pero más popular, y por ello mucho más integrada a la expresión cotidiana y poética de la comunidad: el gallo es simplemente señor del gallinero y por ello representación de la fuerza sexual; es fuerza instintiva que lo lleva a pelear a muerte ante el intruso y que no se arredra ante nada. Estas características hacen que el gallo pueda ser, en el contexto general mexicano, símbolo de la vi-

rilidad y el valor, especialmente en una sociedad en la cual la antiquísima pelea de gallos (originadas por las peculiaridades antes señaladas de este animal) tiene amplia vigencia.

En los corridos mexicanos, y también en la canción lírica,[15] la presencia del gallo rebasa el nivel de referencia a una realidad rural, y pasa a ser un elemento del lenguaje poético popular y tradicional, entendiendo por lenguaje poético una articulación discursiva en la cual se incluyen términos, formulaciones superiores a la simple palabra, tópicos, fórmulas, estructuras formularias, motivos y distintos artificios metafóricos; en el caso de los gallos, especialmente aquellos significados que se asocian a la pelea de estas aves.

La primera connotación de alguien definido como "gallo" implica una selección que lo destaca de los demás, y una calificación que subraya su valor, su arrojo, su jerarquía o su poder. Es en este sentido que podemos entender la mención "meros gallos" como los más valientes o los más importantes, que se hace en el siguiente corrido sobre la rebelión de los campesinos, tal vez orozquistas o zapatistas, que se alzaron con demandas agraristas hacia 1913 o 1914 en la zona occidental de Guanajuato, y fueron derrotados en el cerro de Barajas:[16]

Por la cuesta del Gurrión
ahí se presentan varios;
arriba del encinar
estaban los meros gallos.

(*El cerro de Barajas*, Salamanca,
Guanajuato, 1979)

En un sentido similar de selectividad, y también aplicada a un grupo, es la caracterización de tropas selectas como "gallos de buena raza" o "gallos de primera", que claramente remite a los

gallos de pelea, que encontramos en dos versiones de corridos sobre la famosa toma de la ciudad de Zacatecas por las fuerzas villistas en junio de 1914.

Les dijo el general Villa:
conque está dura la plaza,
ya les traigo aquí unos gallos
que creo son de buena raza.

(*Toma de Zacatecas*, Zacatecas,
Zacatecas)

Moyas, como era el más hombre,
luego los mandó formar
y les dijo que sesenta
lo tenían que acompañar.
Moya marchó por delante
mirando pa' la ladera
escogió sesenta gallos,
pero de los de primera.

(*El asalto y toma de Zacatecas por
fuerzas carrancistas*)[17]

En otros casos, al caracterizar al personaje del corrido como un gallo, se estás utilizando una especie de fórmula de condensación que implica toda una serie de atributos o virtudes viriles que tienen que ver con el valor, la decisión, arrojo ciego, la calidad de la persona, etc. En los siguientes ejemplos vemos la caracterización de distintos tipos de personaje, que se definen como "buen gallo", lo mismo si se trata del victimario de un valentón como Lucas Rodríguez, de un caporal afamado por su pericia en las faenas del campo como Miguel Rubalcaba, o de un héroe revolucionario como el militar carrancista Joaquín Amaro.

Le dio un balazo en la boca
y le dio otro en la cara,
para que tenga recuerdos
del gallo de Santa Clara.
(*Don Lucas Rodríguez*, Guadalajara,
Jalisco, 1890)[18]

Decía Miguel Rubalcaba:
Me atengo a que soy buen gallo,
al "*acionar*" este toro
se destanteó mi caballo.
(*Miguel Rubalcaba*, Guadalajara,
Jalisco, 1943)[19]

Un gran revolucionario
al viento aventó un disparo,
me dijo: compro el caballo,
no importa que sea muy caro,
lo quiero para mi gallo
llamado Joaquín Amaro.
(*Pezuñas de Oro*)[20]

Entre las distintas posibilidades que tienen las referencias a los gallos como elemento caracterizador de personajes en los corridos, su uso no es privativo de un tema en particular, pues el mismo tópico, en ocasiones con los mismos elementos aledaños, se emplea tanto en un corrido con tono serio como en uno burlesco, lo mismo para bandoleros o valientes, que para héroes revolucionarios. A final de cuentas se trata de un tópico que puede tener valor épico y novelesco y que está plenamente integrado a la poética del corrido popular mexicano. Sin embargo, hay que señalar que está ausente de muchos de los textos pretendidamen-

te populares, como por ejemplo, los de Marciano Silva cuya forzada temática de exaltación zapatista y social los alejan del estilo verdaderamente tradicional o popular.

La imaginería popular mexicana y con ella el corrido se apropia de la figura del gallo valiente, atrevido y ciego en la sangre de la pelea, pero también encontramos que los gallos del corrido son como esos otros gallos coloridos de papel de china, ingenuos y prototípicos, pero no por eso menos simbólicos, de un artista plástico de brillante inspiración popular mexicana como Chucho Reyes (1880-1977).

B) EL CABALLO

El caballo: símbolo de la guerra y el valor, fuerza impulsiva e imaginativa.[21] El caballo: mitad animal del centauro a su vez imagen referencial obligada del moderno jinete. El noble animal es compañero de batallas y hazañas y llega a ser símbolo y representación del hombre de campo protagonista del corrido.

El tópico del caballo en el corrido puede convertir las acciones de un caballo en motivo temático y dar lugar así a textos como los corridos sobre *El caballo mojino*, *El cuaco lobo gatiado*, *El caballo "Cantador"* o *El caballo "Canciller"*, *El grano de oro* o *El moro de Cumpas*, entre muchos otros.

En primer lugar hay que distinguir las menciones del caballo simplemente contextuales, de aquellas otras que tienen un valor significativo o simbólico y que por lo tanto pueden llenar una función caracterizadora o de otro tipo. Las siguientes menciones simplemente señalan la presencia del noble bruto en la acción principal o describen acciones de estos animales en relación con los personajes pues no hay que olvidar que en un contexto rural –y antes de la mecanización del campo– el caballo es el apoyo en las faenas con el ganado, pero sobre todo el medio de transporte para simplemente desplazarse, para unirse a la rebelión o para

huir de la autoridad:

Ensíllenme mi caballo,
yo ya me voy con Madero,
porque me esperan las tropas
y fuerzas del extranjero.
(*Mañanitas de Madero*)

Gritaba don Pedro Nava,
bajándose del fortín:
—No me deje sin caballo,
amigo don Agustín.
(*Defensa social de Valparaíso*,
Zacatecas, 1949)

Les dice a mis compañeros:
Entren con mucho valor.
¡Cuántos caballos ligeros
me voy a traer de Torreón!
(*Cristeros y agraristas*, Coroneo,
Guanajuato, 1935)

Andaba Cándido Sánchez
en su caballo morado
gritándoles a los cuicos
que pasaron el juzgado
(*Fortino Sánchez*)

Por otra parte, la fuerza militar por excelencia de la Revolución es la caballería y por lo tanto una fuerza guerrera o una gavilla de asaltantes se va a definir como hombres a caballo.

El aspecto más frecuente –y, por tanto, formulístico– es aquel que marca al caballo como complemento caracterizador que su-

braya la imagen de gallardía y valor o arrogancia y osadía del héroe, ya sea bandolero, valentón o caudillo revolucionario como se puede ver en las siguientes estrofas sobre Heraclio Bernal "El Rayo de Sinaloa", bandolero con acciones políticas y sociales que asaltaba diligencias, minerales e instalaciones públicas entre 1876 y 1888, movido por una parte por el caos político y por otra por las presiones caciquiles y el interés económico personal, aunque en ocasiones daba dinero a los mineros pobres de la zona:

Y entonces lo retrataron
sobre su caballo oscuro,
que en medio de la Acordada
se estaba fumando un puro.
(*Heraclio Bernal*)
¡Qué valiente era Bernal,
en su caballo melado,
peleó con tres acordadas,
no era cualquier pelado!
[.... .]
¡Qué valiente era Bernal,
en su caballo jovero!
Bernal no robaba a pobres,
antes les daba dinero
(*Heraclio Bernal*)
Heraclio Bernal gritaba
en su caballo alazán:
—No pierdo las esperanzas
de pasearme en Culiacán.

(*Heraclio Bernal*, San Nicolás de Ibarra, Jalisco, 1947)[22]

La referencia al protagonista como una unidad con su caballo puede ser un tópico integrado en una estructura formulística, pues la misma estrofa aparece en otro corrido, actualizando al personaje y la ciudad en cuestión, pero el caballo sigue siendo alazán:

Juan Carrasco les decía
en su caballo alazán:
no pierdo las esperanzas
de tomar a Mazatlán.

(*La muerte de Juan Carrasco*, Hoja suelta de Eduardo Guerrero)

En un corrido de la época de la rebelión cristera también se puede ver el uso formulístico de la caracterización del héroe como jinete, los dos jefes cristeros, Velasco y Sánchez, que tomaron en 1928 las poblaciones de Calvillo (Aguascalientes) y Tabasco (Zacatecas) se caracterizan de manera semejante: hablan montados a caballo:

Salió don José Velasco
en su caballo tordillo,
que se iban a combatir
a Tabasco y a Calvillo.
[…]
Decía don Felipe Sánchez
en su caballo alazán:
"Le pondremos la emboscada
en la mesa de San Juan".

(*El coronel José Velasco*)

C) LA PISTOLA

Por otra parte es muy frecuente en el corrido el tópico de la pistola, el arma más personal del rebelde o del hombre de valor, moderno substituto de la espada, símbolo del poder y del arrojo, y también del machismo y la prepotencia. La capacidad destructiva y la potencia defensiva como una extensión de la propia personalidad. El tópico de la pistola aparece en muchas ocasiones, en contextos similares a los que hemos mencionado, unido al tópico del caballo: la relación del protagonista con ambos como expresión de su propio ser:

Marcial estaba en Colima
y de Colima salió;
ahogó pistola y caballo
y apenas se levantó.

(*Marcial Bravo*, Bajío)

La identidad del protagonista se define en función de sus acciones, y éstas están en relación con el arma que lo caracteriza: la pistola, como sucede en este corrido sobre el jefe cristero muerto en Tangamandapio, aunque en este caso la pistola se contrapone a la ideología, no se combate por una idea sino por algo más confuso: la violencia, el interés personal, la fuerza de las armas…:

El cristero que se fue
disparando su pistola
sabía que no era la fe
la que lo *traiba* en la bola.

(*Ramón Aguilar*, Chavinda, Michoacán)

En ocasiones la pistola no es el arma genérica y así adquiere una especificidad: se trata de un revólver o de una calibre 38 súper, este recurso también se usa en la carabina, recuérdese la fa-

mosa 30-30:

Pero el difunto Demetrio
en su caballo confiaba,
en su treintaiocho súper
porque nunca le fallaba

(*Demetrio Santaella*, Jamiltepec, Oaxaca, 1962)[23]

Valente andaba borracho
y andaba escandalizando:
—Con esta cuarenta y cinco
no respeto ningún grado.—
El mayor le contestó:
—Sea por el amor de Dios,
la tuya es cuarenta y cinco,
la mía quema treinta y dos.—

(*Valente Quintero*, Michoacán)

La relación es muy clara y caballo-pistola se convierte en la pareja de elementos tópicos caracterizadora tanto del héroe épico, como del valiente o del bandolero social o del machismo desbordado con el añadido de la borrachera como se dice en otra estrofa del corrido anterior:

Ya Valente anda borracho
en su caballo montado,
con la pistola en la mano
y a las muchachas besando.

El tópico de la pistola puede desarrollarse y las armas se pueden ampliar en su cantidad en una enumeración dual, o incluso en triadas, e incluir el rifle o la ya mencionada carabina revolucionaria, como en este caso de un corrido sobre Zapata:

En su caballito prieto
Con carabina y pistola,
Ha sido siempre el primero
Para meterse en la bola.

(*Nuevo corrido suriano dedicado al general Emiliano Zapata*)[24]

El tópico de arma, en especial la pistola, como elemento de la condición rebelde del héroe de corridos tiene una expresión formulística muy difundida que ha sido estudiada más que acertadamente por Américo Paredes (1958) en el caso del corrido sobre Gregorio Cortez, el cual destaca entre las historias de la frontera, historias que tienen el punto de vista de la colectividad asentada en ambos márgenes del Río Grande o del Río Bravo, punto de vista en ocasiones muy contrastado. Los corridos que cuentan la historia de este personaje se cantan desde Reynosa en Tamaulipas hasta Fresno en el Valle de San Joaquín en California; desde Nogales hasta Santa Fe; en El Paso no son extraños y en Juárez tampoco. Lo sucedido a Gregorio lo cantan los recolectores migratorios de hortalizas o los piscadores de algodón, se oye en cantinas, fiestas, por la radio o se trata en estudios académicos en cualquier centro de estudios chicanos. Gregorio Cortez pertenece a los mexicanos de la frontera, a los tejanos, a los chicanos, a los mexicoamericanos y también a los "anglos".

El corrido retrata la visión de una comunidad que se siente oprimida y es absolutamente radical en sus opiniones y por eso caracteriza a su personaje emblemático con el tópico "con su pistola en la mano":

Decía Gregorio Cortez
con su pistola en la mano:
—No siento haberte matado,

lo que siento es a mi hermano.
[… . .]
Decía Gregorio Cortez
con su pistola en la mano:
—No corran, *rinches* cobardes,
con un solo mexicano.
[… . .]
Decía Gregorio Cortez
echando muchos balazos:
—Me he escapado de aguaceros,
contimás de nublinazos.
(*Gregorio Cortez*, Brownsville,
Tejas, EUA, 1954)[25]

El texto narra la historia de Gregorio Cortez, campesino asentado en Tejas que se enfrentó el 12 de junio de 1901 al *sheriff* "Brack" Morris dándole muerte. Lo que viene a continuación es la forma en que una comunidad crea un héroe épico que se rebela contra el sistema. La realidad es que Cortez, después de su, sí épica huida hacia el Río Bravo por más de diez días y cuatrocientos kilómetros por la maleza y los abrojos perseguido por cientos de hombres, fue juzgado y condenado a cadena perpetua, aunque más tarde y después de una gran movilización de la comunidad de origen mexicano, fue perdonado en 1913.

La referencia, que podemos definir como fórmula por su recurrencia aparece en otros corridos de la frontera

Decía Jacinto Treviño,
con su pistola en la mano:
—No corran rinches cobardes,
con un solo mexicano

(*Jacinto Treviño*, *Ignacio Treviño*)

La fórmula la encontramos también en esta versión de Sonora de un famoso corrido carcelario:

Me aprehendieron los gendarmes
al estilo americano:
como era hombre de delito
todos con pistola en mano.

(*La cárcel de Cananea*)[26]

y en varias versiones del corrido sobre Heraclio Bernal:

¡Qué valiente era Bernal,
con su caballo retinto,
con su pistola en la mano,
peleando con treinta y cinco!

(*Heraclio Bernal*, Santa María del
Oro, Durango)

También en esta versión del corrido de Simón Blanco atribuida a Delfino Villegas:

Como a las dos de la tarde
dio principio la cuestión,
cuando con pistola en mano
Adrián Bailón lo cazó.
Onésimo, su compadre,
vilmente lo asesinó.

(*Simón Blanco*)

En la muerte, pero con su pistola en la mano, culmina el corrido del Cerro de Ortega sobre la muerte de don Pancho y Carmen a la puerta de una cantina:

Don Pancho, de mucho aguante,

del sarape lo agarró;
con su pistola en las manos
cinco balazos le dio.

(*Cerro de Ortega*, San Juan Bautista, Tuxpan, Jalisco, 1960)

III. 7. TEMAS, DIFUSIÓN Y PERVIVENCIA

Poco a poco, conforme va diluyendo el espíritu épico propio de la época revolucionaria, el corrido, tal como sucedió con el romance hispánico, va prefiriendo los temas novelescos: el amor y la aventura. A las hazañas de los héroes sucede la narración de la muerte trágica, al combate grandioso, los amores no correspondidos o la riña por celos y desprecios.[27]

Los temas que han desarrollado los corridos del periodo postrevolucionario, digamos de los años sesenta hasta nuestros días se pueden sintetizar de la siguiente forma. Por una parte está viva la costumbre de componer corridos en torno a los acontecimientos importantes para una comunidad, aunque en algunos casos no tengan mayor permanencia en la memoria colectiva, ejemplo de esto son los corridos sobre las visitas del diputado, gobernador, o senador de turno, llámese Mario Colín, Alfredo del Mazo o Adolfo López Mateos, incluidos por Mario Colín en su antología del Estado de México. También las tragedias siguen siendo tema de corridos, por ejemplo Guadalupe León Barraza, que en los años sesenta compone un corrido sobre la conquista de la luna, más adelante escribe uno sobre la muerte trágica en septiembre de 1968 de unos jóvenes a manos de fanáticos en Canoa, Puebla. También catástrofes como la explosión de grisú en las minas de Barroterán, Coahuila, en 1969, fueron cantadas por corridistas. Desde luego que las carreras de caballos siguen siendo un tema muy socorrido por su referente de auténtico mundo rural, aunque en muchos casos son completamente ficticias y si-

guen simplemente un esquema plenamente probado, pero para el caso es lo mismo pues funcionan en el gusto popular. Los crímenes y hechos violentos también son tema del corrido actual, obviamente el tratamiento no es el mismo que tenían en las hojas volantes publicadas por Vanegas Arroyo en la primera década del siglo pasado.

Si revisamos algunos textos de las últimas décadas sobre personajes de tipo novelesco encontramos en primer lugar que en el proceso de configuración para el corrido los personajes se alejan de las características, cuando las tienen, de sus referentes reales adquiriendo una dimensión superior, más atractiva para el receptor, en un proceso que acertadamente llamó Américo Paredes de "folclorización". Esto es explicable por la necesidad de dar una dimensión extraordinaria digna de narrarse a la vida y acciones del personaje en cuestión. Este mecanismo no es fácil de usar cuando se trata de corridos circunstanciales a propósito de personajes como Pedro Infante, el "Ratón" Macías, Fernando Valenzuela o Sal Sánchez "ídolos" cuyas "hazañas" se enmarcan en un ámbito como el deportivo o artístico que se presta poco al carácter heroico o valeroso, y trascendente que pide la narración baladística.

El corrido de tipo novelesco de los últimos años ha prestado especial interés a los grupos de traficantes de droga, sin embargo, el contar historias de individuos al margen de la ley no es nuevo y podríamos decir que se enmarca en la tradición general del bandolero o del contrabandista. No se puede olvidar en este tipo de historias populares donde aparecen bandidos, que éstos y el mito del bandido forman parte de la vida y que son hechos importantes que es imposible no tomar en cuenta.

Hoy en día, dentro de la temática novelesca que predomina en el gusto popular, existen nuevas historias que se expanden por

medio de grupos musicales profesionales, intérpretes y grabaciones, es el caso de los corridos con temas relacionados con el narcotráfico. Uno de los corridos sobre contrabando de droga más antiguo, que, sin embargo, permanece en la memoria y el gusto populares, sería *La carga blanca* (atribuido a A. C. Valdez o M. C. Valdez) el cual no tiene un referente real y no crea una imagen heroica de los protagonistas sino que da una lección moral del tipo "el crimen no paga". Estos corridos tienen sus antecedentes en la vida, actividades delictivas y muerte de los "tequileros", contrabandistas mexicanos en la época de la Prohibición de elaboración, transporte, venta y consumo de bebidas alcohólicas, derivada de la "ley seca", vigente en Estados Unidos entre 1920 y 1933.

El día tres de noviembre,
¡qué día tan señalado!
mataron tres de Guerrero
estos *rinches* desdichados.
Salieron desde Guerrero
con tequila ya anisado,
el rumbo que ellos llevaban
era San Diego mentado.
[…]
Les dispararon a un tiempo,
lo deben de haber sabido,
cayó Jerónimo muerto y
Silvano muy mal herido.
Pues Silvano con dos tiros
todavía quedó hablando:
—Mátenme *rinches* cobardes,

ya no me estén preguntando.—

(*Los tequileros*, Nuevo Laredo,

Tamaulipas, 1946)

El corrido, aunque es un género plenamente integrado a la tradición del mundo hispánico, es una expresión de identidad por la particularidad de sus principales características formales, sus fórmulas literarias, estructuras, etc., y su lenguaje, el cual probablemente sea tan importante como la estructura por él señalada. Por otra parte, como ya señaló (desde 1939) Mendoza[28] existe una gran relación del corrido con las distintas formas musicales que lo acompañan. Américo Paredes,[29] en un artículo publicado originalmente en 1958, se preocupa por distinguir los corridos genuinos de los pseudo-corridos, generados básicamente a partir del prestigio adquirido por el género y su abuso por compositores y medios de difusión masivos como la radio, lo cual causó, desde su punto de vista, la decadencia del género en los años treinta y la desaparición del espíritu revolucionario en los que él llama pseudo-corridos. Pero, con otra perspectiva, en un trabajo muy bien documentado James Nicolopulos[30] muestra que es una exageración hablar de la desaparición del espíritu heroico en los corridos contemporáneos ya que a partir de los años sesenta los movimientos de protesta también han servido de tema para la creatividad popular, en muchos casos siguiendo los cánones del corrido tradicional.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL BÁSICA PARA EL ROMANCE Y EL CORRIDO TRADICIONALES DE MÉXICO

ARMISTEAD, Samuel G., “El corrido y la balada internacional”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), pp. 15-35.

AVITIA, Antonio, *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia*, 5 vols., Porrúa, México, 1997-1998.

CATALÁN, Diego, Antonio CID, Beatriz MARISCAL, Flor SALAZAR y Ana VALENCIANO, *Catálogo general del Romancero panhispánico*, 3 vols., Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1984.

CATALÁN, Diego, *Arte poética del Romancero oral*, 2 vols., Fundación Ramón Menéndez Pidal-Siglo XXI, Madrid, 1997.

COLÍN, Mario, *El corrido popular en el Estado de México*, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1972.

DÍAZ ROIG, Mercedes, *Estudios y notas sobre el Romancero*, El Colegio de México, México, 1986.

DÍAZ ROIG, Mercedes, *Romancero tradicional de América*, El Colegio de México, México, 1990.

DÍAZ ROIG, Mercedes y Aurelio GONZÁLEZ, *Romancero tradicional de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980.

GONZÁLEZ, Aurelio, "Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos", *Caravelle*, 72 (1999), pp. 83-98.

GONZÁLEZ, Aurelio, *El Romancero en América*, Síntesis, Madrid, 2003.

GONZÁLEZ, Aurelio, "El romance: transmisión oral y transmisión escrita", *Acta Poética*, 26 (2005), pp. 219-237.

HEU DE GIMÉNEZ, Catalina, *Así cantaban la Revolución*, Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), México, 1990.

MACAZAGA ORDOÑO, César de, *Corridos de la Revolución mexicana. Desde 1910 a 1930, y otros notables de varias épocas*, Innovación, México, 1984.

MARIA Y CAMPOS, Armando de, *La Revolución mexicana a través de los corridos populares*, t. I, Instituto Nacional de Estu-

dios sobre la Revolución Mexicana, México, 1962.

MENDOZA, Vicente T., *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939.

MENDOZA, Vicente T., "El folklore de los gallos", *Anuario de la Sociedad Folklórica Mexicana*, 4 (1943), pp. 115-126.

MENDOZA, Vicente T., *El corrido mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero hispánico. Teoría e historia*, 2 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1968.

NICOLOPULOS, James, "The heroic corrido: A premature obituary?", *Aztlan*, 22-1 (1997), pp. 115-138.

PAREDES, Américo, *Con su pistola en la mano. Un corrido fronterizo y su héroe*, trad. Claudia Álvarez Larrauri y Antonio Félix, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1985.

PAREDES, Américo, "The mexican corrido: Its rise and fall", en *Folklore and culture on the Texas-Mexican border*, ed. de Richard Bauman, University of Texas Press, Austin, 1993, pp. 129-141

RAZO OLIVA, Juan Diego, *El corrido histórico del Bajío guanajuatense*, Tlalli, México, 1983.

STRACHWITZ, Chris, "A history of commercial recordings of Corridos", en *The Mexican Revolution*, 4 discos, ed. y anot. Guillermo Hernández, Arhoolie Folklyric, El Cerrito, CA, 1996.

VÁZQUEZ SANTA ANA, Higinio, *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, s.e., México, 1925.

VÉLEZ, Gilberto, *Corridos mexicanos*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1982.

NOTAS AL PIE

[1] Diego Catalán, Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar y Ana Valenciano, *Catálogo general del Romancero panhispánico*, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1984, t. I, p. 15.

[2] Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. crítica José Antonio Barbón Rodríguez, El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México/Servicio Alemán de Intercambio Académico/Agencia Española de Cooperación Internacional, México, 2005, capítulo 36.

[3] Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico. Teoría e historia*, 2 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1968, t. I, p. 226.

[4] Aurelio González, *El Romancero en América*, Síntesis, Madrid, 2003.

[5] Samuel G. Armistead, "El corrido y la balada internacional", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), p. 15.

[6] Archivo General de la Nación, *Operaciones de guerra*, t. 939, f. 599, e *Infidencias*, t. 52, ff. 20-22, publicadas por Mario Colín, *El corrido popular en el Estado de México*, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1972, pp. 3-7.

[7] Higinio Vázquez Santa Ana, *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, s.e., México, 1925, t. II, p. 222.

[8] Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. xv.

[9] Mercedes Díaz Roig, *Estudios y notas sobre el Romancero*, El Colegio de México, México, 1986, p. 178.

[10] Aurelio González, "El romance: transmisión oral y transmisión escrita", *Acta Poética*, 26 (2005), p. 234.

[11] Chris Strachwitz, "A history of commercial recordings of Corridos", en *The Mexican Revolution*, 4 discos, ed. y anot. Guillermo Hernández, Arhoolie Folklyric, El Cerrito, CA, 1996, p. 11.

[12] Antonio Avitia divide su compilación de corridos históricos en cinco volúmenes: 1810-1910; 1910-1916; 1916-1924; 1924-1936 y 1936-1985. *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia*, 5 vols., Porrúa, México, 1997-1998.

[13] Diego Catalán, "Introducción", en *Arte poética del Romancero oral*, Parte I, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Siglo XXI, Madrid, 1997, pp. xxviii-xxix.

[14] Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1982, p. 213.

[15] Véase Vicente T. Mendoza, "El folklore de los gallos", *Anuario de la Sociedad Folklórica Mexicana*, 4 (1943), pp. 115-126.

[16] Juan Diego Razo Oliva, *El corrido histórico del Bajío guanajuatense*, Tlalli, México, 1983, pp. 5-6. [Folleto incluido en el disco *Testimonios del viento. Corridos históricos del Bajío*].

[17] Hoja suelta de Eduardo Guerrero

[18] Informante Esiquia García, en Vicente T. Mendoza, *Cincuenta corridos mexicanos*, Secretaría de Educación Pública, México, 1944, Núm. 6.

[19] *Miguel Rubalcaba*, informó Esiquia García en México, D. F. en abril de 1943, Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, Núm. 113.

[20] Gilberto Vélez, *Corridos mexicanos*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1982, p. 220

[21] José Luis Morales y Marín, *Diccionario de iconología y simbología*, Taurus, Madrid, 1984, pp. 79-80.

[22] Recogido por Mendoza en México, D. F. de María Teresa Bustos Vargas.

[23] Cintas, Museo Nacional de Antropología, 2983.

[24] Hoja volante de Vanegas Arroyo publicada en 1914. Catalina H. de Giménez, *Así cantaban la Revolución*, Grijalbo-Conaculta, México, 1990, pp. 334-337.

[25] Versión recogida por Américo Paredes de Nicanor Torres. Americo Paredes, *With his pistol in his hand. A border ballad and its hero*, University of Texas Press, Austin, 1958, pp. 161-163.

[26] Serna Maytorena, *En Sonora así se cuenta. El corrido en Sonora y Sonora en el corrido*, Gobierno del Estado de Sonora, Hermosillo, 1988, p. 23.

[27] Aurelio González, "Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos", *Caravelle*, 72 (1999), p. 85.

[28] Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939.

[29] Américo Paredes, "The Mexican corrido: Its rise and fall", en *Folklore and culture on the Texas-Mexican border*, ed. de Richard Bauman, University of Texas Press, Austin, 1993, pp. 138-139.

[30] James Nicolopulos, "The heroic corrido: A premature obituary?", *Aztlan*, 22-1 (1997), pp. 115-138.

IV. FIESTAS, CONMEMORACIONES Y SUS TEXTOS

IV.1. PERIODOS FESTIVOS Y TIPOS DE FIESTA. GEOGRAFÍA

El tiempo y las pasiones: la alegría familiar de la Navidad, el desenfreno del Carnaval, la represión de la Cuaresma, la tristeza de la Semana Santa, la nostalgia de recordar a los difuntos. Las alegres fiestas de la primavera, el amor y la guerra de mayo, la alegría festiva del verano. Pero no hay que olvidar que el ritmo festivo del año "establece relaciones estrechas, astronómicamente considerado con sus estaciones y cambios climáticos, y el ritmo del trabajo y del ocio de las viejas sociedades [...] pero también estos ritmos están relacionados con el que la Iglesia Católica ha dado a sus festividades y al modo de vivir de sus fieles".[1]

Obviamente la tradición festiva mexicana tradicional, por el peso de la religión cristiana y de los elementos culturales españoles deriva de la tradición medieval. Está bien documentado que en la Edad Media el final del año se llenaba con las fiestas populares: Fiestas de Navidad y Año Nuevo, Fiesta del Asno, Fiesta de Locos (*Asinaria festa*, *festum stultorum*, *festa follorum*, *festum baculi*). Por ejemplo esta última fiesta se realizaba entre Navidad y Epifanía o Día de Reyes; los subdiáconos bailaban y cantaban canciones obscenas en el coro, comían salchichas, jugaban a las cartas y los dados, ponían suelas viejas o excrementos en el incensario e introducían un burro en la iglesia. Las creencias y la fe eran muy fuertes y soportaban este tipo de diversión que hoy parecería escandalosa sin mayores aspavientos.

Después, con el nuevo año, venía el Carnaval el cual se celebraba en una fecha muy variable ya que podía ser en Navidad, desde Reyes, desde san Antón, desde san Blas, desde la Candelaria en febrero, los tres días anteriores al martes (llamados Jueves de Compadres, Jueves de Comadres, Jueves Gordo, Domingo de Piñata y Martes de Carnaval).

Más adelante, hacia el final del año, precediendo las fiestas de la Navidad y el Año Nuevo, tenía lugar la festividad de Todos Santos (Difuntos) al iniciarse el mes de noviembre y para el día 20 de noviembre la de san Martín que señalaba el final de las faenas agrícolas y la matanza del cerdo para preparar las carnes conservadas en sal, ahumadas o en embutidos para el invierno.

Muchas veces se tiende a ver en este tipo de fiestas supervivencias de rituales y simbolismos del pasado y de un pensamiento mítico, olvidando que lo más fuerte es la conexión que existe entre "el ritmo del mundo físico, marcado por el año, el ritmo de trabajos quehaceres y fiestas, y la ordenación que, en última instancia, dio la Iglesia en forma general".[2]

Básicamente existen tres tipos fundamentales de fiestas tradicionales. En primer lugar aquellas que manda guardar la Iglesia, que son, en un primer nivel, las de los santos, especialmente los santos patronos de la comunidad y después la que señala la liturgia y que tienen que ver con la vida, nacimiento y muerte de Cristo o con la Virgen. Desde luego también están las fiestas civiles, esto es aquellas que manda el poder público, y finalmente las privadas que tienen que ver también con las ceremonias religiosas en forma de bautizos, bodas y entierros.

En la constitución de la fiesta también inciden otros elementos como el ámbito geográfico y por ende climático y el tipo de población que habita esos espacios. En México se pueden distinguir varias zonas, las cuales marcan o unifican algunas fiestas. Se pueden "distinguir cinco grandes componentes en la conformación del país, uno de los cuales subdivido en cuatro sectores. Cada uno de esos componentes tiene características propias, mezcla de elementos del medio físico y la experiencia histórica. Uno de ellos ocupa el lugar central, resultado de la conformación radial que ha marcado a México desde que el conjunto empezó a reco-

nocerse con el mismo nombre que su centro; los otros se ven definidos, con sus respectivas características, a partir de ese nodo y de la relación que guardan con respecto de él. Así pues, establezco como referentes primarios el México Central, la Vertiente del Golfo, la Vertiente del Pacífico, la Vertiente del Norte (subdividida en Sector Central, el Noreste, el Noroeste y Baja California), la Cadena Centroamericana y la Cadena Caribeña".[3]

Desde luego que en la estructuración de la fiesta también interactúa el contexto étnico, ya sea comunidades mayoritariamente indígenas o mestizas, o que se trate de un desarrollo urbano o rural. Por otra parte determinadas danzas y canciones, en general elemento importante en una fiesta, pueden ser determinantes en su caracterización o estructura, como también pueden serlo los juegos, el que los participantes sean las mujeres o los niños, las cofradías o hermandades y la representación escénica de una historia.

IV.2. TEXTOS DE LAS FIESTAS TRADICIONALES: CANCIONES, ORACIONES, REFRANES Y LEYENDAS

La literatura no está desligada de la fiesta, en muchas ocasiones es un elemento tan evidente como la música o la caracterización de los personajes o incluso la ritualización de la fiesta. Son formas y temas particulares que la comunidad conserva en la memoria colectiva y que son rasgos de identificación de una sociedad.

A) COPLAS DE LA RAMA

Las coplas para pedir aguinaldo, son típicas del estado de Veracruz y la costa del Golfo y se estructuran en torno al recorrido que hace un grupo de jóvenes que portan una rama decorada y que cantan para pedir un obsequio en especie o en metálico.

Naranjas y limas,
limas y limones,

más linda es la Virgen
que todas las flores.
Naranjas y limas,
limas y limones,
para los muchachos
que son muy tragones.
Cogollo de lima,
ramo de laurel,
queremos buñuelo
con bastante miel.
Desde Punta Lana,
te puse una proa,
para el aguinaldo
traje una canoa.
Señor don Emilio
por ser el troncón,
su esposa es la rama,
su niño el botón.
Ya se va la rama,
muy desconsolada,
porque en esta casa
no le dieron nada.
Ya se va la rama
muy agradecida
porque en esta casa
fue bien recibida.

B) COPLAS DE VILLANCICOS

La fiesta de la Navidad tiene cantos particulares tradicionales:

villancicos. Este tipo de cantos fueron muy populares en todo el mundo hispánico entre los siglos XV y XVIII. Los villancicos eran originariamente canciones profanas con un estribillo popular. Con el paso del tiempo comenzaron a cantarse en las iglesias en determinadas celebraciones y a asociarse específicamente con la celebración de la Navidad. En aquella época hubo grandes compositores de villancicos como fueron Juan del Encina, Pedro de Escobar, Gaspar Fernández y Sor Juana Inés de la Cruz. Hoy en día el término ha pasado a designar simplemente un tipo de canción cuya letra hace referencia a la Navidad y a sus protagonistas, incluyendo los pastores, y que se canta tradicionalmente en esas fechas decembrinas.

Ésta sí que es Nochebuena
en que nació el Niño Dios;
ésta sí que es Nochebuena,
ésta sí, que las otras no.

Esta copla está recogida en el *Cancionero Folclórico de México*, pero también aparece utilizada en distintas obras por Lope de Vega y Tirso de Molina.

C) PASCUAS

Coplas improvisadas por tocadores de huapango en Tlacotalpan y otros pueblos de la costa de Veracruz:

Alabando a Dios,
quítense el sombrero,
porque en esta casa
vive un caballero,
Alabando a Dios
en primer lugar.
Démosle las pascuas
con mucha alegría,

como las que tuvo
Señor San José.
Ábranse esas puertas
con mucha alegría,
que vengo a cantarle
a la Gran María.
Ábranse esas puertas,
rómpanse esos velos,
Señor San José,
lindo carpintero.
Que sigo adelante
con una misión,
decir los prodigios
del Dios del Portal.

D) LAS COPLAS DE LAS PIÑATAS

La tradición de la piñata es indisoluble del canto, cuya rotura viene precedida de la petición de posada por los santos peregrinos.

Castaña verde,
piña madura,
dale de palos
a la olla dura.
Bajen la piñata.
Bájenla tantito,
que le den de palos
poquito a poquito.
No quiero oro,
ni quiero plata,

yo lo que quiero
es romper la piñata.
Ándale, niña,
sal del rincón
con la canasta
de la colación.
Ándale, Juana,
no te dilates
con la canasta
de los cacahuates.
No quiero oro
ni quiero plata,
yo lo que quiero
es romper la piñata.
Castaña asada,
piña cubierta,
denle de palos
a los de la puerta.
Y que les sirvan
ponches calientes
a las viejitas
que no tienen dientes.

E) PASTORELAS

Así como el Nacimiento es una tradición que remonta a San Francisco de Asís quien en 1223 en Greccio, en el valle de Rieti preparó en una cueva escenas que representaban el nacimiento de Jesús con pequeñas figuras. La tradición de la pastorela tradicional mexicana es jesuita y surge con una idea evangelizadora.

Como antecedente de las “pastorelas” se tiene noticia de la representación en España en 1497 de una “égloga trovada” entre tres pastores. Originalmente se llamaron “coloquios” y hay noticias de que en 1578, en Zapotlán, Jalisco, se llevó a cabo una representación en la cual San Miguel vence a Lucifer. El célebre personaje de la “pastora Gila” ya aparece en un coloquio del “Nacimiento de Nuestro Señor” escrito en 1750 por Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, jesuita del Colegio de San Pedro y San Pablo. En 1793 un denunciante anónimo delata ante la Inquisición que de “inmemorial tiempo se representa en Puebla y fuera de ella en la estación presente coloquios. Este nombre dan a una representación de los sagrados misterios de la venida del Mesías al mundo” y continua diciendo que cualquier ignorante que tiene una natural vena poética o ha aprendido a hacer unos malos versos forma coloquios donde hablan los ángeles, las benditas personas y los demonios. Los actores son, según el denunciante, “una doncella de buen parecer para que represente a la Santísima Virgen, un joven para la del señor san José, hombres para pastores, mujeres para pastoras, hombres truhanes para diablos” y concluye diciendo “yo lo mejor que he visto salir de ello, es que se casa el que representa al señor san José con la que hizo a la Santísima Virgen, Bato pastor con Gila pastora, uno que hizo de diablo con la que hizo otro papel y así los demás”.[4]

Imprentas populares como la de don Arsacio Vanegas Arroyo vendía impresos con temática adecuada a la ocasión como el *Juguete pastoril* de Rafael A. Romero, publicado como pliego suelto a principios de siglo. Los teatros de la ciudad como El Nacional, el Principal o el Iturbide al llegar esta época representaban pastorelas siguiendo una costumbre escénica que se remonta al menos a Joaquín Fernández de Lizardi quien en los albores del siglo XIX escribió *La noche más venturosa*, pastorela sobre el estilo tradicio-

nal, que fue estrenada en el Teatro Principal de la ciudad de México en 1826, capital del recién constituido México independiente. En el ámbito rural siguen la tradición de la pastorela y en 1914 John Reed, escritor-periodista cronista del México revolucionario nos da noticia de una representación de *Los pastores* en Santa María del Oro en Chihuahua.

F) ALABADOS

En México están registrados desde el siglo XVII en la región de Tamaulipas, aunque son frecuentes en el Bajío, Jalisco y Michoacán. Fueron introducidos en México desde 1524 por fray Antonio Margil. Son básicamente romances cuyo tema es la pasión de Cristo y toman su nombre de que frecuentemente inician con la palabra "Alabado". Este es un ejemplo de Durando:

Pues padeciste,
por amor nuestro.
Jesús bendito,
sed mi remedio.
Cuando su padre,
lo vio en el huerto,
la sacra sangre,
regando el suelo,
sangrientos lobos,
le llevan preso,
y a Anás presentan
aquel cordero.
Cruel bofetada,
da un hombre fiero,
con que lastima
su rostro bello.

En dura cárcel,
¡Ay! Dios eterno,
sufres humilde,
crueles tormentos.[5]

G) CALAVERAS

Las calaveras son textos burlescos o humorísticos escritos por lo general en cuartetas octosilábicas que tienen por tema el paso al otro mundo, el cual se aprovecha para referirse a personajes conocidos como si ya hubieran muerto. Buen ejemplo es esta "Calavera de Cumpleaños"

Baila la Muerte con todos
el día de su cumpleaños
con mariachis y tequila
entonando alegres cantos.

Baila con el Emperador
y todos sus cortesanos;
baila con los Generales,
los tenientes y soldados.

Baila con los deportistas
que medallas han ganado:
los cantantes, los artistas
la aplauden con entusiasmo.

Baila con grandes y chicos,
se los lleva de la mano,
entra bailando en Palacio
donde el rey la está esperando.

Con el más rico del mundo
baila la Muerte cantando,

y el pobre que la contempla
se siente al fin consolado.
Baila con los vencedores
y baila con los vencidos:
baila con los artesanos,
banqueros y campesinos.
Baila Muerte, canta y baila,
y déjanos bien vivitos;
baila y vete, vete lejos,
que aún no llega nuestro sino.
Festejemos a la Muerte
con la sidra y con el vino:
que goce su cumpleaños
y nos deje otro ratito.

H) REFRANES Y DICHOS SOBRE LA MUERTE

No es mala la muerte cuando se lleva a quien debe.

A rey muerto, rey puesto.

Al vivo todo le falta y al muerto todo le sobra.

Al que por su gusto muere, la muerte le sabe a dulce.

El muerto a la sepultura y el vivo a la travesura.

El muerto y el arrimado a los tres días apestan.

El muerto al pozo y el vivo al gozo.

El muerto al hoyo y el vivo al bollo

Cuando estés muerto todos dirán que fuiste bueno.

Entre todos lo mataron y él solito se murió.

Cuando el tecolote canta, el indio muere… No es cierto, pero sucede.

Más vale que digan, aquí corrió que aquí murió.

Nadie muere la víspera ni el día después.

Si me han de matar mañana que me maten de una vez.

Mala yerba nunca muere… y si muere, ni falta hace.

Vivos aprendan de mí, ayer tan hermosa me vi y hoy calavera soy.

I) CANCIONES SOBRE LA MUERTE

Todos marchamos para el panteón,
a donde marchan los que se mueren.
Unos queremos, otros no quieren
dejar del mundo la diversión.

(*Danza de la Muerte*, San Luis Potosí)

Cuando la Muerte se inclina
a llevarse a los mortales,
no vale la medicina
ni vidas artificiales,
ni los caldos de gallina
con todos sus ingredientes

(*El Querreque*, Veracruz)

Que por esos tus amores
la vida voy a perder;
si me han de matar mañana
que me maten de una vez.

(*La Valentina*)

Viene la Muerte, luciendo
mil llamativos colores;
ven, dame un beso, paloma,
que ando huérfano de amores.

(*La muerte*)

Me encontré con la huesuda
sin saber que era la muerte;
me dijo la testaruda:
“No bebas el aguardiente,
vas a morir de una cruda:
¡qué amarga será tu muerte!”

(*El Querreque*, Hidalgo, Veracruz)

IV.3. CELEBRACIÓN DE LA NAVIDAD

La Navidad es probablemente la fiesta más significativa de todo el mundo occidental y aunque es una fiesta en este sentido universal de la cristiandad en cada país o región tiene sus particularidades.

En Tepic, Nayarit, se festeja con la misa cantada, durante el novenario de las posadas, celebrada a las cuatro de la mañana, con acompañamiento de flautas y huíjolas.

En Tlacotalpan, Cosamaloapan, Chacaltianguis y otros pueblos de Veracruz, la fiesta es la de “Los portalitos”. Se trata de construir un misterio con los Santos Peregrinos Jesús, María y José el cual se adorna con papel de colores, papel de china o lustre, papel de aluminio e hilos metálicos, heno y musgo y se saca por las calles de la población, seguido por tocadores de huapangos que improvisan los versos, las “pascuas”

En Oaxaca son típicas de las fiestas navideñas las “calendas” que celebra cada barrio de la ciudad. La procesión sale de la casa de su madrina acompañada por coheteros, banda de música, faroles y los “monos de calenda” para terminar en el nacimiento de la iglesia parroquial. La otra festividad es la “Noche de los rábanos” en la cual antiguamente en el mercado se hacían concursos de hortalizas y de figuras hechas con rábano largo.

“La Rama” es una fiesta popular localizada originalmente en

la región de sotavento del estado de Veracruz (Medellín, La Mixtequilla, Alvarado, Tlacotalpan, Cosamaloapan, etc.) Aunque se ha extendido por todo el estado llegando a Chiapas y Tabasco. Originalmente la fiesta se iniciaba el día 16 de diciembre con la selección, corte y decoración de una gran rama de otate, naranjo o pino. Los adornos se hacen con papel de china de colores, palma y frutas. Esta rama se lleva de casa en casa y se van entonando coplas con el acompañamiento de jaranas, requinto, arpa, guitarra, panderos y sonajas.

A) LAS POSADAS

Probablemente la fiesta navideña mexicana de más renombre es la de las "Posadas", las cuales corresponden a la novena de la Pascua de Navidad y probablemente se iniciaron con las misas de aguinaldos que los agustinos celebraban en sus conventos como el de San Agustín de Acolman durante el siglo XVI. En 1586, Diego Soria, prior del convento agustino de Acolman obtuvo del Papa Sixto VI la bula que le permitía celebrar las llamadas Misas de Aguinaldo del 16 al 24 de diciembre.

Posteriormente estas misas y después simples reminiscencias de la fiesta religiosa pasaron a las rancherías y haciendas que contaban con un oratorio, después a las grandes residencias y finalmente a las vecindades adquiriendo la configuración con que actualmente las conocemos a principios del siglo XIX convirtiéndose en una celebración especialmente importante en la Ciudad de México. En el siglo pasado recuerdan la celebración de las posadas autores como Antonio García Cubas en su obra *El libro de mis recuerdos*, la cual lleva el explícito subtítulo de *Narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social* publicada en 1904 y que está basada en cientos de artículos escritos por el autor a lo largo de casi cincuenta años. También recuerda las posadas de su infancia hacia 1840 el escritor José

Tomás de Cuéllar.

La marquesa Calderón de la Barca menciona en una de sus cartas, a propósito de estas fiestas lo siguiente:

> Esta es la última noche de las llamadas Posadas, curiosa mezcla de devoción y esparcimiento, pero un cuadro muy tierno: un ejército de niños vestidos como ángeles se unió a la procesión; sus vestidos eran de plumas blancas, profusión de diamantes, de gasa y zapatos de raso blanco bordados de oro, jóvenes vestidos de pastores y un magnífico Nacimiento. Regresamos a la sala, ángeles pastores y demás invitados, y hubo baile hasta la hora de cenar.

Una tradición derivada de esta costumbre era el "Baile de Compadres" que tenía lugar el primer jueves del año siguiente.

El periódico *El Monitor* de la Ciudad de México distingue en 1886 varios tipos de Posada:

Posadas de rezo: se reza la letanía, la novena y el rosario y los que asisten no perciben ningún elemento festivo.

Posadas de muchachos: se canta la letanía, se rompen una o dos ollas de cántaros decoradas y se comen confites y canelones.

Posadas de confianza: además de lo anterior van acompañadas de un bailecito, pero no hay colación ni agua de frutas calientes.

Posadas de rumbo: la gran celebración religiosa profana con ángeles, pastores, piñatas, confites, canelones, colación, ponche de frutas, aguinaldos y baile.

La canción de despedida de las posadas dice así:

Mil gracias os damos
que en esta ocasión
posada nos disteis
con leal corazón.
Pedimos al cielo
que esta caridad
os premie colmándoos
de felicidad.

¿Cómo eran antes las celebraciones navideñas en México? ¿Cómo habrá sido, por ejemplo, la Navidad de 1900?, Navidad en aquella ciudad de México de poco más de medio millón de habitantes. Una ciudad que tenía su centro en la calle llamada de San Francisco o Plateros, pues todavía los avatares revolucionarios no la convertían en Madero, que iba del Zócalo a San Juan de Letrán, hoy Lázaro Cárdenas o Eje Central. Algún cronista de la ciudad escribía que "La colonia Juárez es la más soberbia, un paseo por sus calles pobladas de arbustos… sigue la colonia Roma, que tiene anexa la Condesa de Miravalle, ocupando ambas una hermosa llanura que llega a Chapultepec, a la izquierda del deífico Paseo de la Reforma". En ellas se construirían las residencias de los Braniff, De la Torre y Mier, Scherer o Terrazas. En la calle de San Francisco se encontraba la casa del conde del Valle de Orizaba o Palacio de los Azulejos, el hoy famoso Sanborns, donde se había establecido el selecto Jockey Club fundado en 1881.

En aquellas fechas navideñas del mes de diciembre, pero del siglo pasado, se empezaban a arreglar los salones y se hacían los preparativos con que los socios del Jockey Club "obsequiarían a la señora Carmen Romero Rubio de Díaz el próximo 1° de enero", así lo anunciaba la columna "Ecos de sociedad" de uno de los periódicos más importantes de la capital.

Durante el mes de diciembre, y en esto el panorama parece que ha cambiado poco, en las inmediaciones del Zócalo y en mismo atrio de la catedral estaban instalados puestos improvisados, hoy diríamos de ambulantes, que vendían piñatas llenas de colorido, pero mayoritariamente de formas que recordaban simples estrellas de cinco o siete picos, otras que eran simples ollas de barro cubiertas de papel de china rizado y multicolor con tiras de papel colgantes y adornos del mismo material, algunas que

tenían la figura de diversos personajes genéricos populares. También se vendía heno gris y seco, musgo verde y húmedo, ramas de pino, farolitos venecianos, figuras de barro pintadas para los nacimientos, velas de cera, frutas de la estación y confites variopintos. También era posible encontrar en estos puestos navideños palmillas, carretes de hilos plateados, "tablas de peregrinos", borregos y Niños Dios de cera blanca, serafines dorados con penachos de plumas, cajitas y canastillas tejidas para regalos y colación, la novena de los Santos Peregrinos, las Campanas de Carrión a lo divino y la letanía de las posadas. Cuando menos ésta es la manera en que retrata la fiesta el periódico *La Patria* pocos años antes del fin de siglo. Aunque todavía no culminaran las Posadas con la Nochebuena, los jóvenes ya pensaban en el llamado Jueves de los Compadres, el primer jueves del año siguiente en que se volverían a reunir los participantes de las posadas y las jóvenes saldarían las cuentas de su carnet de bailes no concedidos, por coquetería o simple desdén, a quienes las habían solicitado en atento cortejo.

La última posada se realizaba el 24 de diciembre y la tradición pedía a las familias religiosas que media hora antes de la media noche se pusieran los pastores en dos grupos con los padrinos al centro con el Niño Dios delante del Nacimiento en el que sólo estarían los Santos Peregrinos. Puesta de rodillas toda la concurrencia se rezarían nueve avemarías con gloria y la letanía Laurentana al Niño Dios que se inicia con la siguiente estrofa:

Toquen los pitos
Y los panderos
Que viene a la tierra
El Rey de los cielos.

Aparte de la devoción, para la Nochebuena las cocinas de las casas tenían sus hornillas encendidas con cazuelas separadas para

los romeritos, el pescado y las ensaladas, grupos de muchachos pelaban cacahuates y partían piñones, la canela se molía en el almirez metálico y se preparan decoraciones con jícamas, rábanos y aceitunas, y también se prepara el almíbar para los buñuelos y torrejas. La tradición se mantenía tal como nos había contado que sucedía unos años antes Guillermo Prieto en sus "Charlas" de Fidel que publicaba en la prensa de la época, como recoge María del Carmen Ruiz Castañeda en sus *Crónicas posaderiles*.

Pero lleguemos a la Nochebuena. La misa de Gallo en catedral estuvo concurridísima y en los alrededores de la iglesia hubo festejos con música y gallos, cohetes y fuegos artificiales y como en muchas casa también el baile –danzas, mazurkas, chotís, polkas, valses– y según el nivel social la música fue de bandolones tocados por ciegos, por orquestas en toda forma, por el piano casero a cargo de algún invitado o se trató de modestos bailes de jarabe y arpa.

Por ahora sólo nos queda recordar la copla navideña que nos dice que el pasado no vuelve:

La Nochebuena se viene
la Nochebuena se va,
y nosotros nos iremos
y no volveremos más.

(Ignacio Altamirano en *La Navidad en las montañas*)

IV.4. EL CARNAVAL TRADICIONAL

A) CARNAVAL DE CAMPECHE

En México el carnaval más antiguo con 428 años de existencia es el carnaval de Campeche. Se presume que la primera celebración del Carnaval en la ciudad de San Francisco de Campeche, se efectuó en 1582 tras la orden del gobernador español de la pro-

vincia, Guillén de las Casas. Las comparsas típicas, que son la herencia que llega hasta nuestros días de añejos carnavales basados en el folclor que les caracteriza, influenciada por la cultura negra, como las *Jicaritas*, el *Gallo*, los *Papagayos* y la *Guaranducha Campechana*.

B) CARNAVAL DE AUTLÁN (JALISCO)

El Carnaval de Autlán o también conocido como el Carnaval Taurino de Autlán de la Grana, fundado como una feria local en el año de 1830 como una serie de 10 novilladas. El carnaval arranca 11 días antes del Miércoles de Ceniza, en sábado con un desfile conocido como el "Entierro del Mal Humor", con más de 100 comparsas, 20 carros alegóricos, la reina del carnaval anterior, las candidatas de los gremios a la nueva corona y bandas de marcha. Al día siguiente arrancan las celebraciones que incluyen un festejo taurino llamado "Toro de Once".

C) CARNAVAL DE CHIMALHUACÁN (ESTADO DE MÉXICO)

Participan diversas comparsas que representan a todos y cada uno de los barrios. Se lleva a cabo un desfile de las comparsas que en la actualidad son dirigidas y creadas por familias completas, la mayoría de estas familias son habitantes de Chimalhuacán desde sus inicios. Las comparsas no son definidas para algún sector en especial, pues hay de niños y adultos, y los habitantes pueden escoger su pertenencia a la que más les agrade.

También se lleva a cabo *Las Andancias* que es un baile tradicional que representa a los peregrinos de Nazaret pidiendo posada, de igual manera estos personajes disfrazados de mujeres y animales salen a las calles a realizar dicho baile y durante el transcurso de este se realiza una colecta en favor de la parroquia de cada comunidad con lo que culmina la fiesta representativa de Chimalhuacán.

Son cinco los tipos de bailes utilizados para el carnaval de los

cuales desatacan las *cuadrillas* y las *virginias* además del *paso doble*, y el *paseo* que sirve para avanzar y por último el *lancero* que ya casi no se practica, en total son 68 grupos los que bailan con su propio estilo. Entre los nombres de las comparsas se pueden encontrar identificaciones tan contrastantes como "Los Calaveras" y "Los Gavilanes" o "San Pedro".

D) CARNAVAL DE TLAXCALA

El Carnaval de Tlaxcala se caracteriza por la ejecución de diferentes danzas de origen indígena nahua. El carnaval en Tlaxcala, nació en el siglo XVII, a partir de las suntuosas fiestas de los hacendados españoles, a las que se negaba el acceso a los peones y campesinos; éstos, como respuesta, bailaban en atrios, plazas y calles, imitando, de manera sarcástica, las fiestas de sus patrones. Se vestían con extravagantes trajes y realizaban extraños movimientos en sus danzas, cubriendo su rostro con una máscara de tez blanca y ojos claros.

El carnaval comienza el Viernes con el *Tormento del Tragafuegos*, que consiste en quemar un muñeco de los pies a la cabeza, lo cual puede interpretarse como quemar el malhumor; el acto se acompaña de música fúnebre, posteriormente, es quemado un ataúd y con él, su supuesto contenido de malos humores y tristezas.

Entre las danzas de las fiestas del Carnaval en Tlaxcala se encuentra la danza de *Los Huehues*, de la localidad de Acuitlapilco, con vistosos trajes y sus chicotes que hacen tronar durante el baile; y la *Cuadrilla de Catrines*, de influencia francesa, donde ellos son representados por la clase popular en forma burlesca, imitando sus movimientos y su vestimenta y la de los *Paragüeros*, que llevan un paraguas y piden lluvia.

El Martes se lleva a cabo un desfile por las principales calles de la ciudad. El Domingo llamado también "La octava de carna-

val", se realiza la popular y tradicional representación del Ahorcado. Se trata de una sátira social en la cual el pueblo, mediante una ingeniosa ceremonia, enjuicia a sus gobernantes y a todo aquel merecedor de crítica. Este Carnaval se lleva a cabo en todo el estado, aunque destacan los que se realizan en Santa Ana Chiautempan y Papalotla.

E) CARNAVAL DE HUEJOTZINGO

El Carnaval de Huejotzingo (Puebla) se celebra desde 1868. Este famoso Carnaval inicia el fin de semana anterior al Miércoles de Ceniza y culmina el martes. En él participan alrededor de doce mil personas que se disfrazan con máscaras, túnicas, gasnés, tocados de plumas, escudos y fusiles para transformar las calles del pueblo en un enorme escenario y representar en él, tres episodios que han marcado la historia de Huejotzingo.

Como una obra de teatro en tres actos, el Carnaval sintetiza la identidad e historia del lugar interpretada por los propios habitantes de Huejotzingo. El primer episodio es la Batalla de Puebla que tuvo lugar en 1862, en la cual fue derrotado el ejército francés. Para su representación, se integran los batallones de cada ejército. El ejército francés lo forman zuavos, turcos y zapadores; mientras que el ejército mexicano lo componen batallones de indios serranos y zacapoaxtlas. Ambos bandos se enfrentarán en la batalla disparando mosquetes cargados exclusivamente con pólvora, que hacen gran estruendo y dejan una gran humareda. A pesar del realismo que se busca el desenlace está establecido por la historia: los franceses tendrán su habitual y tradicional derrota.

Dependiendo del batallón, el número de sus miembros varían entre 40 y 290 miembros. La mayoría de los integrantes del batallón son soldados y cada batallón cuenta además con una escolta, formada por tres o más abanderadas y un grupo de músicos.

Para controlar a los soldados, se comisiona a uno o más cuidadores o responsables del orden, quienes auxilian al general. Los batallones de los Zapadores, Zacapoaxtlas y Zuavos se integran como comparsas justo cuando el carnaval se transformó, los Indios Serranos surgieron de una escisión de Zacapoaxtlas, cuando estos últimos adoptaron el sombrero tricolor.

Los zapadores del carnaval ocupan una posición ambigua entre los batallones pues no son ni mexicanos ni franceses y sí un poco de cada cosa. En su vestuario se combinan los colores de Francia y de México y lucen un águila imperial en sus penachos y un par de banderitas mexicanas.

Los Zacapoaxtlas recuerdan que durante la Batalla de Puebla (5 de mayo de 1862) participó el batallón de zacapoaxtlas. La indumentaria de los Zacapoaxtlas era bastante similar a la de los indios de la Sierra Norte de Puebla pero no incluía el sombrero con tiras de papel china, adoptado probablemente en la década de los veinte, desde entonces su vestimenta se ha venido sofisticando hasta convertirse en una de las más costosas.

La transformación más importante del batallón de los Indios tuvo lugar en la década de los cincuenta, cuando agregaron el cotón de Jantetelco con adornos con perlas, listones y moños multicolores, cambiaron los huaraches por tenis con moños de colores y multiplicaron los pañuelos en el cuello cambiándolos después por los gasnés bordados.

La historia o la leyenda cuenta que el sultán de Egipto envió, a petición de Napoleón III, un batallón de negros del Sudán, de Nubia y de Abisinia quienes llegaron a México a principios de 1863 para apoyar la intervención francesa y que ahí estaría el origen de que intervengan los turcos en el carnaval. Para estudiosos como Arturo Warman su presencia podría ser simplemente un recuerdo de las danzas de moros y cristianos. Actualmente

usa una máscara rosada con barba rubia y se han incorporado mujeres vestidas de odaliscas.

Los zuavos fueron los soldados más conocidos del ejército francés. En el carnaval a la comparsa de Zuavos también se les conoce como "franceses". Se visten de manera similar a la de los Zuavos de la época aunque con una enagüilla plisada. La máscara de barba negra, pequeña, desaparece, aunque después se incorporan patillas polacas y bigotes rubios. El batallón de zuavos tiene dos cañones que disparan en el paseo del Carnaval de Huejotzingo.

Durante el Carnaval, la historia que se presenta después es la de Agustín Lorenzo, salteador, bandido, héroe y en algunos sitios, caudillo rebelde y hasta santo. Se trata de un personaje del siglo XIX cuyas acciones conservó la memoria popular, principalmente que raptó a la hija del corregidor de Huejotzingo. En el carnaval se representa la llegada del bandido a caballo, entre música, cohetes y disparos al aire, tiros al pie del Palacio Municipal de la población. Después de hacerle llegar a su amada una carta por uno de sus seguidores, Agustín Lorenzo sube por una escalera de cuerda hasta el primer piso del edificio y ayuda a descender a la muchacha, que tiene que ir vestida de blanco, y escapa con ella, lo que da inicio a persecución. Todo esto tiene su origen en una leyenda de la banda de asaltantes de Agustín Lorenzo, de origen humilde, que buscaba vengarse del maltrato padecido y termino raptando a la hija del corregidor. Al escapar Agustín también secuestró a un sacerdote, a quien llevó a su refugio llamado la Cueva del Zopilote donde los casó. Aunque el Corregidor mandó quemar el refugio de los recién casados, estos lograron escapar, aunque quien había favorecido el rapto es capturado y ahorcado en un árbol.

El tercer episodio que se representa durante el carnaval es un

matrimonio indígena que simboliza la primera unión que se realizó en este lugar bajo el rito cristiano. Sin embargo, la historia no tiene un final feliz pues culmina cuando algunos soldados disparan e incendian la choza en la que supuestamente se encontraba Agustín Lorenzo y su pareja.

F) CARNAVAL DE TEPOZTLÁN

Otro carnaval importante aunque de sentido distinto pues no representa una historia es el Carnaval de Tepoztlán que tiene como personaje al Chinelo. No se sabe exactamente cómo surgió este personaje, aunque se han dado dos explicaciones: la primera afirma que los tlahuicas (cultura predominante en aquella región) fueron los últimos en llegar al Valle de México. El baile simula su peregrinación hasta encontrar el Tamoanchan, así como los brincos de gusto que daban por haberlo encontrado. La segunda dice que los tlahuicas gustaban de comer y beber exageradamente y cuando se alcoholizaban, trataban de vestirse paródicamente como los españoles, por lo que usaban una especie de túnica larga, se ponían una máscara con una barba que terminaba en punta y se ponían a saltar. Es así como tomó forma el personaje de los "*huehuetzin*", palabra náhuatl que significa "persona que se viste de ropas viejas" (todavía algunos Chinelos usan esta palabra para llamarse entre ellos). Los Chinelos se originaron en la vecina población de Tlayacapan y después se fueron a Tepoztlán. El primer carnaval de Tepoztlán fue en 1852 y hoy en día es una de las fiestas más importantes de Morelos. Con el paso del tiempo se convirtió en una tradición con el popular "brinco" del Chinelo.

Las distintas comparsas del carnaval se identifican con animales, así la hormiga representa a la comparsa América Central del barrio de La Santísima; la comparsa Anáhuac del barrio de Santo Domingo se identifica con un sapo; la comparsa Unión y Paz del barrio de San Miguel por las lagartijas; y finalmente la del barrio

de Santa Cruz es reconocida por el cacomixtle.

Para dar inicio al carnaval, los participantes deben llevar un traje tan tradicional como el "brinco" del Chinelo. El sábado es el día del "brinco del Chinelo" para los niños, los pequeños portan los trajes de Chinelo y al son de la música bailan por horas en el centro de Tepoztlán. El domingo de Carnaval para dar comienzo a la celebración se cantan "Las Mañanitas" en los distintos barrios y a las cuatro de la tarde, las comparsas están listas y dos Chinelos elevan la bandera, lo que significa la señal para dar inicio a la célebre procesión. Los músicos (instrumentos de viento y de percusión) acompañan en el trayecto a las comparsas hasta la plaza principal del pueblo. Al llegar a la plaza, las comparsas que representan a cada barrio, luchan por aparecer en primer lugar, los Chinelos intentan ejecutar con orden una serie de pasos y dan una o dos vueltas a la plaza, en espera de que las últimas comparsas se unan al círculo. Una vez que estallan varios cohetones se inicia el tradicional "brinco del Chinelo". El "brinco" consiste en saltar ágilmente con la punta de los pies, liberándose ligeramente para dar la impresión de ser títeres manipulados por hilos. Los danzantes saltan con energía y avanzan dando vueltas con lentitud durante varias horas. El "brinco" comienza desde las cuatro de la tarde y dura hasta las nueve de la noche.

IV.5. REPRESENTACIONES DE SEMANA SANTA

La Pascua cristiana, celebración anual que conmemora la resurrección de Jesucristo y fiesta principal del año cristiano, que tiene lugar el domingo siguiente a la primera luna llena de primavera, esto es después del 21 de marzo, por lo tanto puede variar entre el 22 de marzo y el 25 de abril. En el mundo de habla hispana siguen celebrándose numerosas e importantes representaciones de la Pasión de gran calidad artística.

La llamada *Semana Santa*, en el año litúrgico cristiano, es la se-

mana previa a la Pascua que comienza con el domingo de Ramos. Durante esta semana se celebran ritos solemnes para conmemorar la Pasión, muerte y Resurrección de Jesucristo. Celebraciones especiales recuerdan la institución de la eucaristía en el Jueves Santo; lecturas de las Sagradas Escrituras, oraciones solemnes, y la veneración de la cruz recuerdan la crucifixión de Cristo el Viernes Santo. El Sábado Santo se conmemora el entierro de Cristo; los oficios de vigilia de medianoche inauguran la celebración de la Pascua de Resurrección.

A) LOS DÍAS SANTOS

Luego viene la celebración del *Domingo de Ramos*. Este domingo el sacerdote bendice, en otros países, ramos de olivo, de boj o de palma, en nuestro país la bendición es de palmas, las cuales por lo general están artísticamente trenzadas en forma de palmetas, espigas y entrelazos o en forma de cruces con alguna pequeña estampa pegada. También se reparte el pan bendito y ramilletes de manzanilla como símbolo de la protección divina. En algunos lugares se conserva la tradición de salir de la iglesia en procesión y cerrar las puertas las cuales se abren al regresar al golpear la puerta con el pie de la cruz procesional.

El *Jueves Santo*, el jueves previo al domingo de Pascua, es la conmemoración de la Última Cena de Cristo y se lleva a cabo la ceremonia de lavar los pies o *pedilavium,* de doce personas para conmemorar el lavado de pies de los discípulos de Cristo.

El *Viernes Santo*, se recuerda la crucifixión de Cristo y por ello no se tañen las campanas de las iglesias.

El *Sábado de Gloria* se realiza la bendición del Cirio Pascual (el fuego nuevo) y el Agua bautismal. De ahí que en las celebraciones populares en México se realizaran baños festivos con el consiguiente desperdicio del ahora preciado y escaso líquido. En México también tenía lugar la quema de los "Judas", figuras de

cartón rellenas de cohetes, con forma de demonios, calaveras, o personajes públicos que la colectividad quería reprobar por su mal comportamiento.

B) ALTAR DE DOLORES

La "Semana Mayor" se inicia con la celebración del *Viernes de Dolores* que en México se realiza con altares luctuosos a la Virgen a la cual se le ponen vestiduras negras. En ella se recuerdan los siete dolores de la Virgen ante la crucifixión de su Hijo. La figura principal de los altares es la Virgen de los Dolores cuyos atributos son un corazón con uno o siete puñales y los signos de la Pasión: la corona de espinas, los clavos, el martillo, la escalera, la bolsa con 30 monedas y los dados con los que soldados se jugaron la túnica de Cristo. El altar se colocaba ocho días antes del Viernes Santo con la idea de consolar a la Virgen por la muerte de Cristo.

Para el Altar de Dolores, tiempo antes de su fecha, se sembraba chía, alpiste, cebada, amaranto o trigo en pequeñas macetas de barro con forma de animales, para que estuvieran germinadas y formaran parte del altar. Estas plantitas germinadas representan la Eucaristía y el nacimiento de la fe al pie del Calvario.

También se coloca en los altares vasos o frascos de vidrio con agua teñida de colores representando las lágrimas derramadas por la Virgen durante La Pasión de su hijo; naranjas agrias adornadas con banderitas doradas en representación del dolor, y flores en señal de alabanza.

En la mesa donde se hace el altar también se ponen cirios gruesos, candelabros con velas y lámparas de aceite que una vez encendidos reflejaban el agua de colores.

Tradicionalmente el Viernes de Dolores la gente que había preparado un altar abría los zaguanes de sus casas a todo el que quisiera visitar el altar, y en las casas de alto nivel se recibía a los

devotos con aguas frescas de horchata, chía, limón, tamarindo, jamaica, timbiriche y semilla de melón, que también simbolizaban las lágrimas de la Virgen Dolorosa.

La tradición del Altar de Dolores se remonta al siglo XVI, pero fue hasta el XVIII cuando aparecieron crónicas y relatos con alusiones concretas a la celebración. Es entonces cuando el culto por la Virgen Dolorosa se extiende al ámbito doméstico pues en principio se limitaba a las iglesias y conventos.

C) VIACRUCIS DE IZTAPALAPA

En Iztapalapa, en la ciudad de México, zona en la que perduran las antiguas relaciones familiares extendidas y grupales y en la cual se encuentra el Cerro de la Estrella, todos los años se lleva a cabo una de las celebraciones más importantes de la Semana Santa en México: la representación de la Pasión de Cristo. Esta conmemoración se convierte en la auténtica seña de identidad de la comunidad que no se ha diluido en la gran metrópoli.

Son los habitantes de los ocho barrios de Iztapalapa: La Asunción, San Ignacio, Santa Bárbara, San Lucas, San Pablo, San Miguel, San Pedro y San José, quienes mantienen esta tradición transmitida de padres a hijos la cual se lleva acabo con gran realismo y sentido comunitario.

En los barrios se eligen a los mayordomos que son los encargados de organizar las fiestas patronales: la Virgen de Guadalupe, el Señor de la Cuevita y San Lucas –conocido popularmente como San Luquitas, patrono de Iztapalapa.

La representación de la Pasión, también conocida como el *Via Crucis* de Iztapalapa, se remonta a mediados del siglo XIX, hacia 1833, cuando hubo una epidemia de cólera y la devoción atribuyó el cese de la misma a la intervención divina y se inició la conmemoración con los personajes interpretados exclusivamente por habitantes de los barrios, en una manifestación cívico-litúr-

gica que se inicia con una procesión el Domingo de Ramos y culmina el Viernes Santo con la crucifixión en el Cerro de la Estrella. Hoy en día esta representación atrae a miles de visitantes.

El Domingo de Ramos, las casas y las calles se decoran con flores, se oyen tocar las campanas de las iglesias, y un ángel con un niño inician la procesión en la que participan numerosos "nazarenos" que llevan adornos blancos sobre las túnicas moradas y que han hecho votos de llevar la cruz; Destacan la Virgen María y la Magdalena entre las mujeres que se adornan con flores, los judíos y los soldados romanos.

Se dice que la representación se suspendió en los años revolucionarios, pero que cuando Zapata pasó por la ciudad de México, prestó los caballos para los legionarios romanos.

También en Ocoyoacac, Estado de México, cabecera del lugar desde que en 1576 el entonces virrey Enríquez de Almansa le otorgó dicho título, en la iglesia de San Martín, construida en 1750, en la que destacan sus pisos y su escalinata de la entrada, donde se encuentran millares de monedas de oro, plata y cobre incrustadas en sus grandes losas, en Semana Santa sus habitantes realizan la representación de la Pasión del Señor.

En algunas procesiones interviene claramente un elemento teatral como sucede con la Semana Santa en Taxco, Guerrero, donde se escenifica, durante la procesión encabezada por la espléndida imagen de San Miguel el prendimiento de Cristo. En una representación muy sincrética y adaptada a la realidad nacional, curiosamente los esbirros romanos llevan lentes obscuros, no para el sol, sino tal vez por asociación con algún tipo de "guarura" o agente de alguna corporación policiaca. Esta caracterización se extiende hasta los niños que aparecen como pequeños legionarios romanos ya que los papeles se mantienen de padres a hijos. También son importantes las procesiones en San

Luis Potosí.

El resto de las tradiciones rituales sobreviven debido al sincretismo derivado de la fusión de las culturas autóctonas con la europea, con lo cual muestran hasta hoy un aspecto singular que no corresponde ni al indígena ni al español. Tal es el caso de algunas celebraciones religiosas populares mexicanas de Semana Santa como las que se hacen entre los yaquis o los coras en el norte del país.

D) SEMANA SANTA CORA

Una de las conmemoraciones más particulares de la Semana Santa en México son las que se realizan entre los coras de Nayarit, ya que en éstas los fieles se "borran" el cuerpo. En casi todas las comunidades coras se representa la Semana Santa, pero destacan las celebraciones de Jesús María, Santa Teresa y la Mesa del Nayar. Lo más llamativo son los llamados "judíos" o "borrados" que son jóvenes de la comunidad que durante la Semana Santa representan a los demonios nocturnos y así andan semidesnudos con el cuerpo pintado de blanco y negro o de colores, enmascarados y armados con espadas de madera. El personaje central de la conmemoración –Cristo– aparece personificado por el Niño Nazareno, al cual persiguen los grupos de "judíos" y finalmente logran atraparlo y darle muerte el Viernes Santo. El Sábado de Gloria Cristo resucita y los demonios se autodestruyen o regresan al río de donde habían salido al principio de la celebración.

IV.6. CONMEMORACIÓN DEL DÍA DE MUERTOS

Es un hecho que la muerte existe, pero nadie quiere pensar en su propia muerte. En muchas culturas contemporáneas "muerte" es una palabra que no se pronuncia. En México, por el contrario, se tiene un sentimiento especial ante el fenómeno natural que es la muerte y el dolor que produce en los que quedan vivos. La muerte es como un espejo que refleja la forma en que hemos vi-

vido y nuestro arrepentimiento. Cuando la muerte llega, ilumina la vida en la trascendencia o en el más allá. Si nuestra muerte carece de sentido, tampoco lo tuvo en vida; podríamos decir: "dime como mueres y te diré como eres".

Así, el cuerpo muere y el espíritu va a Dios y la muerte es el fin inevitable de un proceso natural. Lo vemos todos los días: las flores que hoy forman esta *Ofrenda* nacieron y después mueren. Todos los animales nacen y después mueren. Nosotros hemos nacido, crecemos, nos reproducimos en nuestros hijos, después nos hacemos viejos y morimos y así terminamos nuestra estancia en este mundo. A menudo perdemos a nuestros seres queridos antes que concluyera el que consideramos su tiempo natural.

Biológicamente, la muerte no es sino el fin natural de la vida, religiosa o filosóficamente, es una fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección son los estadios del proceso que nos enseña la religión cristiana. De acuerdo con el concepto prehispánico de la muerte, el sacrificio de la muerte es el acceder al proceso creador que da la vida.

Pero en México la muerte también puede volverse jocosa e irónica, y así a la personificación de la Muerte la llamamos "calaca", "huesuda", "dientona", la "flaca", la "parca" o hasta "la catrina" recordando un mural famoso de Diego Rivera, y al hecho de morir le damos definiciones como "petatearse", "estirar la pata", "pelarse" "la palmó", "colgó los tenis", "se lo llevó la pelona". Estas expresiones nos permiten jugar y en tono de burla hacer refranes y versos y acostumbrarnos a la idea de la muerte.

Por otra parte el sentido de la muerte en México ha hecho que una manifestación que en un principio era religiosa y ritual se convierta en una expresión creativa e incluso artística y rebase el ámbito familiar para convertirse en una forma de identidad.

En primer lugar hay que recordar, como ha planteado Néstor

García Canclini, que la discusión sobre la cultura nacional conduce a revisar el concepto de cultura popular. Puesto que la nación no es un todo homogéneo, hay que distinguir qué sectores y qué manifestaciones culturales representan sus intereses.[6] En lo que se ha definido como cultura popular, y con ella la expresión artística popular, ante un mismo hecho, las reacciones de los receptores y la intención de los creadores pueden ser muy diferentes. El contexto social hace que se valore de manera muy distinta una obra, como el Altar de Muertos, y lo que sucede con ella. Con esto se dan diferentes apreciaciones, ya que hay quienes lo entienden como creación estética, para otros es un ritual religioso o una costumbre y en otros casos es entendido como una expresión artística. Sin embargo, me parece que todas forman parte de la cultura nacional y no se pueden excluir, por muy contradictorias que parezcan.

Es importante señalar que los distintos contextos sociales influyen en la realización de una manifestación artística y cultural popular y transforman su significado y valor al llevarla a cabo en un determinado núcleo o grupo social. Esta transformación puede explicar el cambio de espacio en que se lleva a cabo la elaboración del "Altar de Muertos": el cementerio, la casa, la escuela o la galería, pues cada uno de los espacios tiene una función social distinta.

En primer lugar hay que partir de la base que el Altar de Muertos en su origen no era un objeto artístico, sino una expresión simbólica; sin embargo, la manera en que se disponen los elementos simbólicos ya implica un proceso creativo y un "gusto" o estética. En este sentido podemos recordar que el propósito del artista tradicional "no era un simple portavoz de la tradición, pero tampoco era libre de inventar todo lo que quería. No era ni 'artista' ni 'compositor', en el sentido actual de esos térmi-

nos. Producía sus propias variaciones, pero dentro de un armazón tradicional".

Así "La tradición ritual del Día de Muertos casi no se ha modificado en las comunidades indígenas, pero en las grandes urbes ha sufrido una metamorfosis, en la que los objetos sagrados se transforman en motivos de ornato o en banderas de la nacionalidad".[7]

Las transformaciones de las celebraciones del Día de Muertos se iniciaron hace ya bastante tiempo para dar lugar a la situación actual. Esto es, la tradición se forma a lo largo del tiempo y va integrando distintos elementos, así como hoy, el problema es ¿hasta qué punto son integrables todos los elementos? ¿qué valor adquiere la obra que incorpora elementos completamente ajenos culturalmente hablando?

A) LA OFRENDA O ALTAR DE MUERTOS

La ofrenda de muertos es una tradición mexicana rica en plasticidad y valor simbólico y debido a ello se ha convertido en una interesante manifestación artística que ocupa galerías y museos en esta época del año. Algunos de los lugares más famosos por la celebración tradicional del *Día de muertos* son Mixquic y San Antonio Tecómitl en el Distrito Federal, Janitzio en Michoacán; Iguala en Guerrero; Huejutla y Tulancingo en Hidalgo, Tepeaca en Puebla y Cuilapan en Oaxaca.

Parte nuclear de las celebraciones de ese día es la "ofrenda de muertos" en la cual, en general, se utilizan candelabros e incensarios de barro (vidriados en negro en señal de luto); cazuelas de distintos tamaños y platos de alfarería para los alimentos. Algunas de las producciones de este tipo de objetos más famosas son las de Chilico en Hidalgo; Metepec en el Estado de México; Amozoc, La Luz y Metzontla en Puebla; Atzompa en Oaxaca; Santa Fe de la Laguna y Patamban en Michoacán. También se

utilizan jarras y vasos de vidrio pintados para aguas coloreadas.

Otro elemento muy importante son las flores. Entre las más usadas están las siemprevivas multicolores, la cresta de gallo roja o amarilla, las gladiolas y los aromáticos nardos y en especial el amarillo cempasúchil. En ocasiones estas flores se complementan con la conocida como nube. También se esparcen, en torno al altar o a la puerta de la casa, pétalos de flores aromáticas para que el alma del difunto pueda seguir la ruta al altar. Así mismo en Tabasco y Morelos se usan arcos con flores de cempasúchil en la casa donde se pone la ofrenda para dar la bienvenida a las almas de los muertos durante el año. En Oaxaca el altar tiene en cada esquina ramos de caña de azúcar con sus hojas.

En la ofrenda son parte fundamental las piezas de panadería destacando el Pan de Muertos, los Rollos con figura humana cubiertos de azúcar rosado o blanco, las "roscas de la vida", el "pan cruzado" y los "huesos de manteca", destaca el pan llamado de cahuama hecho con harina de maíz, azúcar, canela y requesón. Otros alimentos que se colocan en la ofrenda son especialmente el mole (negro o verde por lo general) que debe ser hecho con una gallina criada en casa pues a los muertos les gusta comer lo de la casa. El mole no debe ser hecho de gallo pues estos animales espantan a las ánimas con su canto. Además, se colocan en la ofrenda los tamales y el atole de sabores o el chocolate, el dulce de calabaza, algunos vegetales subterráneos como las jícamas o los camotes en dulce, y elotes sancochados; así como cigarros y botellas de licores fuertes como el mezcal. En Tabasco son parte fundamental de la ofrenda los tamales en hoja de plátano. En Cuentepec, Morelos, se hacen los "tamales negros" con maíz azul.

Las "calaveras" de azúcar que en un principio eran el recordatorio de la muerte, son fundamentales en la ofrenda actual. Tam-

bién se usan botellitas de azúcar anisada, y figuras de azúcar o galleta con forma de conejos o cerditos y las pepitorias de semilla de calabaza.

En la ofrenda también se usan velas, al menos cuatro y dirigidas a los cuatro puntos cardinales, lisas o decoradas con flores de cera, así como veladoras blancas o rojas y velas votivas dedicadas a algún santo protector como San Judas Tadeo (las cosas y causas perdidas), San Martín Caballero (los negocios) o incluso el Sagrado Corazón y la Virgen de Guadalupe. También son frecuentes las imágenes de la Virgen Dolorosa, de La Soledad y desde luego también de advocaciones locales. Las velas se colocan en forma de cruz recordando la muerte de Cristo con el pan en su derredor.

En la decoración de la ofrenda, y de la habitación donde ésta está, se emplea el papel picado, elemento característico de la fiesta y la celebración popular, con dibujos geométricos o siluetas en papel de china multicolor. También se emplean en la decoración ángeles (el Ángel de la Guarda protector) o la calavera o esqueleto de papel maché que representa la muerte.

Otros elementos tradicionales son la ceniza para que se recuerde que "polvo eres y en polvo te convertirás" y el muerto pueda purificarse, así como el agua y el espejo en que se reconoce. La presencia contemporánea de la fotografía del difunto es un elemento característico.

Entre los juguetes tradicionales que también se ponen en la ofrenda destacan los entierros hechos de garbanzos, los ataúdes de azúcar o chocolate y los esqueletos con diversas actitudes burlescas.

Al colocar la ofrenda, las mujeres acostumbraban bendecirla con la primera vela que colocaban y dedicarla al último de sus muertos. En el estado de Morelos, al lado de la ofrenda, se acos-

tumbra poner una canasta o una bolsa para que “aquellos que partieron puedan llevarse algo de regreso”.

En el Distrito Federal y el Estado de México, los muertos que no tienen parientes vivos o que han sido olvidados son recordados por grupos que recorren las distintas casas “calavereando” y recogiendo parte de la ofrenda la cual se pone en la puerta de la iglesia del lugar formando una cruz. Otra tradición era la “alumbrada” que consistía en iluminar con velas todas las tumbas del cementerio. En Morelos para los que tienen más de un año de muertos o aquellos que no tienen quien los recuerde –“el ánima sola”– se coloca una vela, una pieza de pan y una jarra de agua. En algunos lugares se cree que las almas de los asesinados tardan dos años en ser perdonadas por lo que durante este lapso la ofrenda no se puede hacer dentro de la casa del fallecido.

A pesar de diferencias de matiz la tradición de la “ofrenda de muertos” en todos los lugares de México tiene el mismo significado: dar la bienvenida a los parientes que se han ido –compartiendo con ellos cosas terrenas, de las cuales las almas de los que se fueron “gozan el aroma y la imagen”–, recordándolos con lo que les gustaba mientras estaban con vida y recordar que aunque se hayan ido, cada 1 y 2 de noviembre las almas de los fallecidos regresan.

B) FECHAS DE LAS CONMEMORACIONES DE MUERTOS EN MÉXICO

29 de septiembre. Los difuntos salen del cielo (Huasteca).

18 de octubre. Almas ahogadas, muertos por bala o accidente (Huasteca).

27 de octubre. Se limpian las casas (Mixquic).

28 de octubre. Llegada de las almas del limbo, accidentes o con menos de un año de fallecidas (Pátzcuaro).

30 de octubre. Día de la flor o de los arcos. Se hace un arco con palo de otate y se coloca en el altar.

31 de octubre. Espera de los "angelitos" (alma de los niños) a las 12 del día y a las 7 de la tarde merienda con pan, atole, tamales dulces y fruta.

1 de noviembre. Los "angelitos" disfrutan del desayuno, a las 12 de la tarde se marchan y más tarde llegan los difuntos grandes. A las 12 del mediodía se reza un rosario.

2 de noviembre. A las 12 de la noche los difuntos se van, al atardecer se adornan las tumbas.

3 de noviembre. Los amigos y parientes eran invitados a "levantar el muerto" y consumir la comida ofrecida en el "altar de muertos". Los niños de la casa estaban encargados de llevar parte de esta comida, cubierta por servilletas bordadas, a sus padrinos. También se limpiaban las tumbas del cementerio.

10 de noviembre. Se van las almas y se hace una tamaliza (Huasteca).

C) TRADICIÓN PREHISPÁNICA

Los entierros eran acompañados de ofrendas con objetos que en vida había utilizado el muerto, o bien con objetos que podía requerir en su tránsito al inframundo, como vasos y ollas, o adornos como orejeras de obsidiana, narigueras de jadeíta o concha nácar, caracoles, floreros y vasijas con forma de animales.

En los ritos relacionados con los muertos era frecuente ofrendar los llamados *tzompantli*, que consistía en hileras de cráneos (ensartados por unas perforaciones que les hacían en los parietales) de los que habían sido sacrificados por honor de los dioses.

D) TRADICIONES DE LA ÉPOCA VIRREINAL

Al momento de la conquista se dio una gran influencia y aportación hispánica a las fiestas del Día de Muertos, estas aportaciones provienen de la tradición cristiana católica y de la mentalidad medieval que aún tenía presencia en Europa en el siglo

XVI.

Entre los ritos dedicados a los muertos, los españoles de ese tiempo asistían a los cementerios para ofrendar flores de color amarillo, llevaban comida a la tumba para consumirla "en compañía" de las almas de sus seres queridos. En Aragón se alumbraba a los muertos con velas y se comían los llamados "huesos de santo", que eran dulces de mazapán en forma de tibia. En el mundo católico las fechas dedicadas a los muertos son los días 1 y 2 de noviembre, conocidos como Todos Santos y Fieles Difuntos respectivamente.

Se dice que como son tantos los bienaventurados que gozan de Dios en el cielo (según San Juan "nadie los puede contar…"), es imposible celebrar la fiesta de cada uno de ellos. Por eso la Iglesia los reunió a todos en una sola fecha, el 1 de noviembre. A partir del siglo IX comenzó a extender por toda Europa lo que hasta entonces sólo se celebraba en Roma.

El 2 de noviembre se intercede por las almas de los difuntos y se instituyó en los siglos X y XI por el abad Odilón de Cluny quien ordenó que en todos los monasterios de su abadía se celebrara a los Fieles Difuntos.

La tradición cristiana nos dice que las almas toman tres caminos dependiendo de su comportamiento que ha tenido en vida, esta es la principal deferencia con la creencia prehispánica, ya que para ellos las almas tomaban su camino dependiendo de la muerte que tuvieron; al cielo van las almas puras, al infierno las que murieron en pecado mortal y al purgatorio aquellas que no alcanzaron la pureza pero que están en gracia de Dios.

E) LA TRADICIÓN EN EL SIGLO XIX

En México la celebración a los muertos fue adquiriendo un tono más festivo. Se hacían los dulces típicos de calaveritas de azúcar, esqueletos de almíbar, muertos de mazapán y pan de

muertos. En el zócalo se vendían juguetes que representaban comitivas fúnebres, esqueletos y calaveras. Ya entonces el Día de Muertos significaba una gran fiesta. Las familias de recursos daban a sus sirvientes, "la calavera", es decir un obsequio en dinero para que gastaran en el festejo. En los panteones las tumbas se limpiaban y se adornaban con flores y velas.

En el mundo porfiriano algunos sectores pudientes, influidos por las modernas formas de comportamiento importadas de Europa, se alejaron del espiritualismo popular y le confiaron un carácter banal a esta fecha, también se volvió costumbre aprovechar el Día de Muertos para estrenar ropa, asistir a los teatros y a la Alameda donde se hacían paseos en los que la sociedad porfiriana gustaba de lucir sus mejores galas. Por ese carácter desenfrenado se hizo común llamar al festejo "Llorar el hueso".

Durante los gobiernos de Juárez, Lerdo de Tejada y Porfirio Díaz se popularizaron las "calaveras", dibujos de cráneos y esqueletos acompañados de versos en los que se criticaba de manera burlona a los poderosos y a la situación del país. Una de las figuras artísticas más representativas de la tradición del Día de Muertos en México es el grabador José Guadalupe Posada (Aguascalientes 1852-ciudad de México 1913), autor de las ilustraciones de la muerte y de la "Calavera Catrina" para la imprenta de Vanegas Arroyo de la ciudad de México a finales del siglo XIX y principios del XX publicadas en hojas volantes y pliegos sueltos.

Las "calaveras" de Posada asociadas con el Día de Muertos, están muy arraigadas en la cultura nacional ya que interpretó la vida y las actitudes sociales populares mexicanas en sus grabados con calaveras vestidas de gala, en fiesta de barrio, en calles urbanas, en las casas de los ricos. Dibujó calaveras montadas a caballo, en bicicleta. Posiblemente la más original y conocida sea "La Ca-

trina" o "La Calavera Garbancera", retomada años después por Diego Rivera en su famoso mural "Domingo en la Alameda".

BIBLIOGRAFÍA GENERAL BÁSICA PARA FIESTAS, CONMEMORACIONES Y SUS TEXTOS DE MÉXICO

ANDRADE LABASTIDA, Germán, "Acolman y el origen de las Posadas", *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 3 (1943), pp. 37-42.

BEUTLER, Gisela, *La historia de Fernando y Alamar. Contribución al estudio de las danzas de moros y cristianos en Puebla (México)*, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, Stuttgart, 1984.

BOSCH, Wifredo, *Las pastorelas en Saltillo*, Colegio Coahuilense de Investigaciones Históricas, Saltillo, Coahuila, 1978.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, "Flor y misterios de la danza. El carnaval de Huejotzingo, Puebla", *Máscaras de Carnaval*, *Artes de México*, 77 (2005), pp. 31-41.

CARO BAROJA, Julio, *El carnaval (Análisis histórico cultural)*, Taurus, Madrid, 1979.

CARO BAROJA, Julio, *El estío festivo. Fiestas populares del verano*, Taurus, Madrid, 1984.

CASTELLÓ ITURBIDE, María Teresa, *Fiesta*, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, 1958.

CORRERO ERRAZQUÍN, Manuel, "Las Pascuas de Navidad y la Rama en Santiago Tuxtla, Veracruz", *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, XI (1957), pp. 89-98.

CORTÉS RUIZ, Efraín, *Ceremonias de días de muertos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1975.

DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *Pastorelas mexicanas. Su origen, historia y tradición*, Diana, México, 1985.

Diciembre en la tradición popular. Origen y significado de las tradiciones decembrinas y recetas navideñas, Secretaría de Educación

Pública (Dirección General de Culturas Populares), México, 1987.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, Nueva Imagen, México, 1982.

GARCÍA MARTÍNEZ, Bernardo, *Las regiones de México: Breviario geográfico e histórico*, El Colegio de México, México, 2008.

GARCÍA MARTÍNEZ, Bernardo, "México: el conjunto y sus partes", en Aurelio González, Nieves Rodríguez Valle y Mercedes Zavala (eds.), *Variación regional en la narrativa tradicional de México*, El Colegio de México-El Colegio de San Luis, México, 2012, pp. 9-19.

GARZA DE KONIECKI, María del Carmen, "La muerte en la poesía popular mexicana", en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, El Colegio de México, México, 1970, pp. 403-410.

GONZÁLEZ LAMBERTI, Gaya, "El altar de muertos: una tradición viva", *Destiempos*, 3-17 (2008).

Las tradiciones de Días de Muertos en México, Secretaría de Educación Pública (Dirección General de Culturas Populares), México, 1987.

LECHUGA, Ruth D., "El carnaval de Tlaxcala", *Máscaras de Carnaval*, *Artes de México*, 77 (2005), pp. 43-51.

MACAZAGA ORDOÑO, César *et al.*, *Posada y las calaveras vivientes*, Innovación, México, 1986.

MACGREGOR, José Antonio, *La celebración de muertos en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), México, 1997.

MENDOZA, VICENTE T., "Aguinaldos navideños", *Revista de la Universidad de México*, VIII-4 (1953), pp. 12-14.

MENDOZA, VICENTE T., "La Navidad en el folklore", *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, VIII (1954), pp. 105-126.

OLIVERA, Mercedes, *Catálogo nacional de danzas: danzas y fiestas de Chiapas*, Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, México, 1974.

RODRÍGUEZ FLORES, Inocencio V., *El brinco del chinelo: orgullo y tradición de Tepoztlán. Hacia dos siglos de carnaval*, pról. Alfredo López Austin, Ayuntamiento de Tepoztlán, Tepoztlán, 2001.

RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen, *Crónicas posaderiles*, Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Bibliográficas), México, 1986.

SÁNCHEZ GARCÍA, Julio, *Calendario folklórico de fiestas de la República Mexicana. Fiestas de fecha fija*, Porrúa, México, 1956.

SPRATTLING, William, "Agustín Lorenzo", *Mexican Folkways*, VIII-1 (1933), pp. 35-45.

TOOR, Frances, "Las posadas de vecindad en la ciudad de México", *Mexican Folkways*, I-4 (1925-1926), pp. 16-21.

TUROK, Marta, "La ofrenda. Un derroche creativo", *Día de Muertos. Artes de México*, 62 (2002), pp. 48-55.

VÁZQUEZ BENÍTEZ, José Alberto, *El carnaval de Huejotzingo*, Gobierno del Estado de Puebla, Puebla, 1992.

VÁZQUEZ SANTANA, Higinio, *Fiestas y costumbres mexicanas*, 2 vols., Botas, México, 1940, 1953.

VÁZQUEZ SANTANA, Higinio y José Ignacio DÁVILA GARIBI, *El Carnaval*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1931.

WARMAN, Arturo, *La danza de "Moros y cristianos"*, Secretaría de Educación Pública, México, 1972.

NOTAS AL PIE

[1] Julio Caro Baroja, *El estío festivo. Fiestas populares del verano*, Taurus, Madrid, 1984, p. 7.

[2] *Ibid*., p. 8

[3] Bernardo García Martínez, "México: el conjunto y sus partes", en Aurelio González, Nieves Rodríguez Valle y Mercedes Zavala (eds.), *Variación regional en la narrativa tradicional de México*, El Colegio de México-El Colegio de San Luis, México, 2012, pp. 9-10. Véase también, del mismo autor, *Las regiones de México: Breviario geográfico e histórico*, El Colegio de México, México, 2008.

[4] Archivo General de la Nación, Inquisición, tomo 1302, f. 138 y ss.

[5] Higinio Vázquez Santa Ana, *Fiestas y costumbres mexicanas*, Botas, México, 1940, pp. 53-57.

[6] Véase Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, Nueva Imagen, México, 1982.

[7] Marta Turok, "La ofrenda. Un derroche creativo", *Artes de México*, 62 (2003), p. 48.

V. LEYENDAS

V.1. LA LEYENDA Y EL VALOR DE VERDAD

Una leyenda es una narración que establece un pacto de verdad con sus receptores. Esto es, quien la cuenta la da por verdadera para lo cual utiliza diversos recursos narrativos como situar la acción en un entorno reconocible por el receptor o atribuir la fuente del texto en cuestión a transmisores que tienen autoridad para ser creídos, por lo general, los antiguos, los viejos o un antepasado reconocido o incluso partir de un caso, una *memorat*, sucedido efectivamente al propio transmisor. La leyenda puede contar tanto hechos naturales como sobrenaturales, pero ambos suceden en el ámbito del transmisor y son verosímiles de acuerdo con valores o creencias de la comunidad, esto es pueden pertenecer a un ámbito lejano en el tiempo, y por lo tanto, aunque ahora ya no se crea en esas cosas, merecen respeto por venir de quien vienen.

Por este valor de verdad, lo que se cuenta se ubica en un tiempo y lugar que resultan reconocibles para los miembros de la comunidad en la cual se transmite y conserva la leyenda, por lo que, a pesar de los elementos sobrenaturales que incluya, la narración debe tener verosimilitud. Así, fantasmas, seres monstruosos o criaturas extrañas se presentan como reales y con existencia en el tiempo de la historia o en el actual. Por otra parte, la leyenda como un relato tradicional que conserva y varía la comunidad, puede incluso tener una base histórica real, aunque después en la transmisión se transforme y desplace hacia la maravilla o lo fantástico. La leyenda no es una anécdota que simplemente le sucedió a alguien, lo que se cuenta tiene trascendencia por lo extraordinario del acontecimiento. Por lo general, las leyendas narran de forma breve un solo episodio, y sirven de reafirmación de los valores comúnmente aceptados por el grupo a

cuya tradición pertenece.

A grandes rasgos, las leyendas se pueden clasificar como

Leyendas explicativas: aclaran el origen de los elementos de la naturaleza, como los ríos, lagos y montañas.

Leyendas escatológicas: acerca de las creencias y doctrinas referentes al más allá y con personajes de ultratumba.

Leyendas religiosas: historias de premios y castigos a justos y pecadores, pactos con el diablo, episodios de la vida de santos.

Leyendas de personajes: ya sean históricos o novelescos en episodios extraordinarios.

Evidentemente en México la multiplicidad cultural y el devenir histórico regional hacen que, aunque haya constantes en las leyendas, también éstas puedan tener una gran variedad e incluso que haya leyendas particulares de un lugar, las cuales se vuelven señas de identidad locales.

Por otra parte, sobre todo en el ámbito rural y en las comunidades indígenas, la leyenda es un espacio narrativo propicio para que se conserven elementos de antiguas tradiciones o incluso pervivencias de relatos míticos desfuncionalizados, pero conservados por la memoria colectiva ya que corresponden a valores aceptados por la comunidad. Esta forma narrativa también permite la explicación de los accidentes naturales, como cuevas, cerros o lugares peligrosos, dándoles un origen extraordinario. Así en la leyenda se da fácilmente un sincretismo cultural, en el cual muchas veces se transforman seres o personajes venidos de Europa y adquieren características locales

También, las narraciones legendarias ubicadas en la época virreinal, se ubican en un tiempo propicio para la fantasía y para el desarrollo de explicaciones y referencias a los espacios urbanos y

a los personajes de otro tiempo; tiempo que, sin embargo, está lo suficientemente cercano para ser validado en sus efectos concretos y observables, en calles, casas, caminos, etc. La leyenda hace interpretable el espacio físico de la ciudad y le puede dar a la comunidad urbana un rasgo de identidad a partir de su espacio físico cotidiano.

En las leyendas se van recoger, además de historias sobre personajes que forman parte de todo el imaginario cultural de una comunidad como puede ser el apóstol Santiago o La Llorona, historias sobre hechos extraordinarios y en este sentido tienen un lugar importante los tesoros ocultos, ya sean aquellos que se pueden ver una vez al año, en el día de una fiesta señalada, aquellos otros ocultos por ladrones, un señor poderoso o por poderes ultramundanos. También están aquellos tesoros protegidos por animales con poderes extraordinarios como serpientes, perros, o animales domésticos. Parte importante de las leyendas son aquellas dedicadas a las brujas, seres con poderes mágicos muy relacionados con el mal, que pueden raptar o matar a los niños, que pueden engañar a los hombres para matarlos y desde luego también aquellas que cuentan cómo se puede derrotar a estas mujeres malignas. Paralelas a estas leyendas están todas aquellas que narran historias de apariciones, ánimas en pena o fantasmas que pueden aparecer para otorgar un don o para causar un mal, o aquellas otras en que la aparición es la repetición de un hecho sucedido en vida, como las de la muchacha de la carretera.

Parte importante del acervo de leyendas de una comunidad son aquellas relacionadas con el diablo, como encarnación del mal que se aparece en actividades cotidianas, sean laborales o festivas, y las que tienen que ver con la presencia de la Virgen o de los santos como encarnación del bien y los milagros o hechos sobrenaturales derivados de su presencia, que muchas veces son

castigos como el de los hombres convertidos en piedra por no haber querido cumplir con una manda. Finalmente están las leyendas sobre animales mágicos, y en este sentido predominan las historias sobre las serpientes, y aquellas que se refieren a los seres menores del trasmundo, duendes en todas sus facetas y posibilidades, bromistas, burlones, engañadores, dañinos o tramposos. Se trata de historias de chaneques (del náhuatl, "los que habitan en lugares peligrosos" o "dueños de la casa"), criaturas de la mitología mexica, de los aluxes de la tradición maya o de muchos otros tipos de duendes

V.2. EL MUNDO RURAL Y EL REFERENTE PREHISPÁNICO

En el campo, la referencia para la ubicación está dada por los accidentes geográficos. En cada lugar puede haber una leyenda que explica la forma particular de un cerro, o hacer referencia a un hecho extraordinario en torno a una cueva, o dar sentido a la presencia de un arroyo. En muchas ocasiones estas leyendas que circulan oralmente, están en un ámbito de oralidad mixto y complejo pues en algún momento se han retroalimentado de versiones o reinterpretaciones cultas o escritas y han vuelto a la cadena de la transmisión oral. Probablemente el mejor ejemplo de una leyenda, que no funciona como tal o incluso no se trasmita oralmente, pero que anecdóticamente vive en la memoria colectiva, y en el imaginario popular gracias a imágenes como las de los calendarios, sea la que explica el origen de los grandes volcanes cercanos a la ciudad de México. Es la leyenda del Popo y el Izta a partir de referentes prehispánicos, ambos derivados de la apariencia física de ambos volcanes.

A) LOS VOLCANES

Una leyenda muchas veces recreada, muy probablemente por mano culta, es la de los volcanes del Valle de México, la cual retoma dos personajes de la mitología mexica prehispánica, a partir de los nombres de los volcanes: Popocatépetl (montaña hu-

meante, ya que se trata de un volcán activo) e Iztaccíhuatl (mujer dormida, por el perfil que recuerda esta imagen). De acuerdo con algunos relatos prehispánicos Iztaccíhuatl fue una princesa que se enamoró de Popocatépetl, un guerrero al servicio de su padre, quien lo alejó enviándolo a luchar contra sus enemigos a Oaxaca, prometiéndole entregarle a su hija si éste derrotaba a su enemigo y le traía su cabeza en la punta de su la lanza. El guerrero derrotó a su enemigo, pero cuando regresó triunfante la princesa ya había muerto. Entonces llevó el cuerpo de su amada a un monte y los dioses la convirtieron en volcán inactivo; después, el guerrero tomó una antorcha y prometió que ningún viento por más fuerte que fuera y trajera las lluvias más intensas podría apagar el fuego con él que velaría su amada. Así, los dioses lo convirtieron en volcán activo.

Otra versión dice que el padre de Iztaccíhuatl mandó a la guerra en Oaxaca a su enamorado Popocatépetl, prometiendo concederle a su hija en matrimonio si regresaba victorioso. Popocatépetl ganó la guerra, pero como el padre de Iztaccíhuatl no quería que ella se casase con él le dijo a la princesa que el guerrero había muerto en la batalla y ella murió de pena. Cuando Popocatépetl regresó y supo de la muerte de ella, él murió también de tristeza, pero los dioses se apiadaron de ellos y los cubrieron con nieve para transformarlos en volcanes.

De esta manera la leyenda explica la forma y condición de los volcanes con un referente prestigiado como es el prehispánico. Sin embargo, para los habitantes de la vertiente que da hacia Puebla, la leyenda del volcán es otra, muchos más inmediata, no es una historia de otro tiempo, sino una realidad inmediata, que le puede pasar a cualquiera hoy en día, lo cual incluso hace que el nombre del volcán sea otro: "Don Goyo", a partir de que, según se cuenta, apareció caminando por la ladera del volcán cerca del

pueblo de Santiago Xalitzintla, un hombre viejo que dijo llamarse "Gregorio Chino Popocatépetl". Este "Don Goyo", en realidad sería un diablillo o "*nahual* ", que venía del fondo del cráter del volcán y se paseaba por los pueblos vecinos para advertir del inminente peligro de una erupción. Este personaje sólo se le aparece a un miembro de la comunidad identificado como "El Tiempero".

La leyenda cuenta que si alguien encuentra al viejito que se hace llamar Gregorio caminando por las estribaciones del volcán, seguramente les hará plática y les contará historias con un mensaje y les dará consejos sobre cómo comportarse. Don Gregorio tiene el cabello y la barba blancos y largos hasta los pies. Cuando trae los ojos muy rojos, es señal de que está enojado y es entonces cuando van a tener lugar las erupciones del volcán. Así, en la zona se celebra la fiesta del volcán el día de san Gregorio Magno y el Iztaccíhuatl pasa ser conocida como "Rosita". Así esta leyenda es una muestra más de sincretismo cultural en el ámbito tradicional, mientras que la otra del guerrero y la princesa ha quedado en el ámbito del imaginario cultural popular.

B) EL TEPOZTECO

Otras leyendas sobre el origen de los montes son las que se cuentan en torno al cerro del Tepozteco, en el estado de Morelos. La leyenda dice que hace muchos años había una muchacha que se bañaba en la barranca de Atongo, lugar en las afueras del pueblo de Tepoztlán, la muchacha quedó embarazada y cuando nació su hijo el padre de la muchacha trató de deshacerse del recién nacido, abandonándolo en el monte, pero este fue recogido por una pareja de viejos. Cuando el niño creció salvó a sus padres adoptivos y después de diversas acciones maravillosas tomó posesión de los montes cercanos a Tepoztlán, el Tepozteco, sus enemigos quisieron cortar los montes por la base y por eso se

formaron los corredores de aire. Aunque nadie lo volvió a ver, se sabe que se quedó a vivir ahí para siempre, cerca de la pirámide que hay en la cima del Tepozteco.

V.3. EL ÁMBITO URBANO VIRREINAL

A) LA MULATA DE CÓRDOBA

Cuenta otra leyenda, que también ha tenido un tratamiento literario culto y ha sido utilizada como referencia para otro género de obras, que durante los primeros años del Virreinato vivía en la ciudad de Córdoba, Veracruz, una mujer, hija de un español y una mujer negra, por tanto mulata, pero a quien no se le conocía ningún familiar y que llamaba la atención por su belleza.

Esta mujer era conocida simplemente como "la mulata" y por su belleza todos los que la encontraban se enamoraban, pero ella siempre mantenía las puertas de su casa cerradas y rechazaba a cualquiera que intentara acercársele. La Mulata curaba con hierbas enfermedades que incluso los médicos más renombrados de la ciudad no podían sanar; pero además de curar enfermedades, era capaz de predecir tormentas y realizar toda clase de hechizos.

Por ese comportamiento no tardó en esparcirse el rumor de que la Mulata era amante del diablo, razón por la cual podía curar cualquier enfermedad además de mantenerse siempre joven y hermosa; se decía que en su casa por la noche se podían escuchar ruidos espantosos y lamentos y que se veían llamas en el interior de la casa y además que era posible verla en distintos lugares de Córdoba al mismo tiempo.

La Inquisición la mandó detener y fue llevada al puerto de Veracruz para ser juzgada, y después de haberla encontrado culpable de practicar brujería y tener un pacto con el Diablo, la encarcelaron en el Castillo de San Juan de Ulúa, donde durante las noches, se dedicaba a dibujar en la pared de su celda un barco de velas blancas navegando en un mar de aguas tranquilas. El carce-

lero que la custodiaba, al ver el velero pintado en la pared quedó sorprendido por la habilidad y el realismo con que la mujer había dibujado el velero; la Mulata, le preguntó al carcelero si le gustaba y qué le faltaba, a lo que el guardia dijo que sólo le faltaba navegar; la Mulata le dijo que no había problema que ella lo haría navegar y en él cruzaría la mar y subiéndose al navío se despidió del carcelero y se esfumó navegando hacia una de las esquinas de la pared. Y así desapareció la hermosa Mulata de Córdoba.

La leyenda de la mulata de Córdoba sirvió de base para una ópera en un acto con libreto de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo con música de José Pablo Moncayo.

B) EL SEÑOR DEL VENENO

Otras leyendas hacen referencia no a accidentes geográficos o personajes sino a objetos, muchas veces motivo de devoción, como las imágenes de santos, Vírgenes o de Cristo, por ejemplo el que durante mucho tiempo estuvo en la catedral de la ciudad de México, conocido como el Señor del Veneno. Artemio de Valle Arizpe recogió en su libro *Tradiciones y leyendas de las calles de México* la historia que conserva la memoria popular de dos vecinos de la Nueva España: don Fermín Andueza y don Ismael Treviño, que fueron protagonistas de un hecho milagroso que se convirtió en una leyenda.

Don Fermín era un caballero rico que todas las mañanas, al amanecer, iba a misa y depositaba ante un Cristo doliente una moneda de oro a los pies de la imagen, cuyos ensangrentados pies besaba con humildad. Don Ismael Treviño era igualmente rico, pero tenía una gran envidia a don Fermín y se interponía en todos los negocios de éste, aunque con poco éxito, pues don Fermín salía airoso de todos los obstáculos, por lo que don Ismael planeó asesinarlo. Encontró a un hombre que poseía el veneno

perfecto: un agua color azul que no daba muerte en el acto, sino que se distribuía en todo el cuerpo y al cabo de unos días causaba el efecto mortal sin dejar huella. Así fue que don Ismael empapó con este líquido un pastel que hizo llegar a don Fermín, diciendo falsamente que era de parte del regidor del Ayuntamiento, amigo de don Fermín.

Don Fermín desayunó el regalo y se fue, como todos los días a la iglesia, oyó la misa y al terminar ésta fue al Cristo y se inclinó para besar los pies de la imagen como era su devoción y apenas los rozó con sus labios, una mancha negra se extendió por la imagen. El asombro fue general entre todos los que estaban cerca del Cristo. Pero don Ismael que había ido a la iglesia, aterrorizado se arrodilló ante don Fermín y confesó cómo había planeado asesinarlo. El Cristo, para proteger a don Fermín, había absorbido aquel veneno azul y se había transformado en un Cristo negro, el cual algunos años después fue trasladado al altar de la Catedral Metropolitana.

C) EL NIÑO PERDIDO

Esta leyenda no se refiere a una imagen, sino a una calle del centro de la ciudad de México, aunque hoy hay una pequeña capilla dedicada del Niño Jesús perdido y hallado en el templo. La leyenda cuenta la historia, sucedida en la época virreinal, de un escultor llamado Enrique de Verona, contratado por el virrey Francisco Hernández de la Cueva para realizar el que sería conocido como Altar de los Reyes en la catedral de México. Ya en Nueva España tuvo mucho éxito y cuando se disponía a volver a España para casarse, la víspera de su partida, al dar vuelta a una esquina tropezó con una dama a quien se le cayó el pañuelo. Verona con cortesía se acercó a levantarlo y se lo entregó a la muchacha. Verona quedó prendado de Estela Fuensalida, que así se llamaba la mujer, la cual dejó plantado a su prometido, un viejo

platero llamado Tristán de Valladeres, que despechado, juró vengarse en cuanto se le presentara la oportunidad. Estela y Enrique se casaron y tuvieron un hijo: todo iba bien hasta que una noche de diciembre de 1665, Tristán de Valladeres, el novio abandonado, entró a la casa del matrimonio y prendió fuego a un pajar y el incendio se extendió por toda la casa. Los vecinos apagaron el fuego y salvaron a Estela. Pero el niño de la pareja se perdió en la confusión del incendio. Cuando los padres iban a entrar de nuevo a la casa incendiada oyeron llorar a un niño y vieron a un hombre que trataba de esconderlo. Era el hijo de la pareja que se llevaba el antiguo novio de la mujer. Por eso a la calle los vecinos empezaron a llamarla como la calle del Niño Perdido, nombre que conservó hasta 1979 en que cambio a Eje Central Lázaro Cárdenas.

D) EL CALLEJÓN DEL BESO

Las leyendas de las ciudades se refieren en muchas ocasiones a los nombres de las calles explicando su origen. Un caso muy conocido, emblemático de Guanajuato es el del Callejón del Beso, cuyo nombre se explica con una leyenda que cuenta el trágico fin de dos enamorados. La leyenda sólo conserva vagamente y en algunas versiones los nombres de los dos enamorados y la historia se sitúa en una época de esplendor de la minería guanajuatense a finales del siglo XVIII.

Ana era la hija única de un hombre rico que casualmente conoce a Carlos, un joven pobre. A partir de ese momento el joven trataba de pasar con cualquier pretexto bajo el balcón de la dama y pronto los jóvenes se enamoraron. Pero el padre de la muchacha desaprobó terminantemente la relación, prohibiéndoles seguir teniendo contacto alguno y amenazando a su hija con recluirla en un convento si desobedecía.

Ambos jóvenes se negaron a obedecer, por lo que Carlos se las

ingenió para alquilar, en la casa que estaba frente a la de Ana, el cuarto que se encontraba justo a la altura del balcón de su amada y como la calle era muy estrecha podían verse y hablar tranquilamente, incluso tomarse de la mano. Así siguieron viéndose a pesar de la oposición del padre de la muchacha que la quería casar con un rico minero.

El padre sospechaba de los encuentros que mantenía su hija con Carlos, por lo que una noche entró por sorpresa en la habitación de su hija, sorprendiéndolos en una de sus citas y cegado por la ira, la mató de una puñalada, mientras el joven enamorado la sujetaba de la mano a la que dio un beso, hecho que dio lugar a que a ese callejón se le conociera como el Callejón del Beso. Poco después Carlos se mató arrojándose al pozo de una mina.

La leyenda también cuenta que las parejas que pasan por el callejón, deben besarse al subir el tercer escalón y entonces tendrán siete años de buena suerte, si no lo hacen, tendrán siete años desafortunados pues caerá sobre ellos la maldición de aquellos enamorados.

V.4. EL TRASMUNDO Y LOS TESOROS

A) TESOROS OCULTOS

Son muchas las haciendas y ciudades por todo México donde hay casonas abandonadas donde se cuenta que hay tesoros, monedas de oro y plata enterradas por los jefes revolucionarios, que hay que buscar, muchas veces las leyendas cuentan que al tratar de sacarlo se oyen ruidos de la caballería revolucionaria que viene en espíritu a defender su tesoro.

En otros casos se trata de algún lugar de los montes de la Sierra Madre en donde está escondido un cuantioso tesoro: el Tesoro de Pancho Villa. Una cantidad inimaginable de monedas y lingotes de oro y plata están esperando su descubrimiento en cuevas ocultas y profundas. Pero hasta hoy día, el lugar exacto

de ese inmenso tesoro nadie lo conoce, sólo Villa.

Otra leyenda cuenta que entre 1900 y 1920 un grupo de bandidos asaltaba en Parácuaro, Michoacán, y el dinero que recolectaban, en monedas de oro y plata, lo escondían en la punta del Cerro de la Cofradía, en una cueva en la que tenía una pequeña entrada y había que entrar arrastrándose, aunque dentro los bandidos podían estar de pie; al salir tapaban el hoyo de la entrada con una piedra laja. Dentro de la cueva las monedas eran iluminadas por los rayos del sol que entraban por el techo natural de la cueva, al menos, esto era lo contaba una viejita que decía que, cuando era joven, los bandidos la habían raptado y llevado a la cueva del cerro, desde donde podía ver en las noches las luces de Parácuaro. Una vez, cuando los bandidos salieron para asaltar en los caminos, cayeron en una emboscada y los mataron, y así la muchacha raptada pudo escapar. La leyenda dice que bajó al pueblo y entró a trabajar en la casa de una familia, la cual se dice que sacó de la cueva el tesoro de los bandidos.

B) LAS CUEVAS MÁGICAS

Otras leyendas cuentan historias sobre cuevas o túneles que además de guardar tesoros tienen alguna extraña propiedad, por ejemplo la cueva de la que hablan algunas leyendas potosinas a la cual sólo puede entrarse en Semana Santa que es cuando se abre. La cueva contiene un gran tesoro que está custodiado por un hombre que le pregunta a los que logran entrar sobre cuáles son sus intenciones y si averigua que el intruso quiere quedarse con el tesoro no lo deja salir nunca más. En otras cuevas, para poder sacar el tesoro hay que dejar dentro a alguien vivo que no podrá salir nunca más.

En otras, además del tesoro pasan cosas muy curiosas, también en San Luis Potosí se cuenta la leyenda de una cueva que aparece de la nada de pronto, quien entra queda atrapado durante un año

entero sin darse cuenta. Así le pasó a un hombre que venía con su burro, lo amarró fuera de la cueva y entró para ver que había, salió, según él, inmediatamente, pero afuera de la cueva sólo encontró los huesos del burro y cuando llegó de regreso a su casa se enteró que su esposa había muerto en su ausencia hacía varios meses.

V.5. LEYENDAS DE PERSONAJES

A) SANTIAGO APÓSTOL

La leyenda del Apóstol Santiago pervive más allá de la tradición medieval en la cual se menciona que la primera aparición del santo como guerrero fue en el siglo IX en la legendaria batalla de Clavijo, en tierras riojanas, ayudando a las tropas del rey Ramiro I de Asturias en el año 844 contra las tropas musulmanas.[1] La múltiple figura de Santiago viajó al Nuevo Mundo en las naves de misioneros y conquistadores y aquí se refuncionalizó. El santo que ayudaba en las batallas de la Reconquista contra los moros ahora ayudaría en el proceso de la Conquista y son muchas las menciones de apariciones del santo a partir de las recogidas por Bernal Díaz del Castillo y por el mismo López de Gómara. Así en 1530 se registra otra aparición memorable del apóstol, ahora en la batalla de Tetlán, población de lo que sería Nueva Galicia y que hoy conocemos como Jalisco, en esa batalla se enfrentaron los indios contra las tropas de Nuño de Guzmán y a raíz de la victoria a la villa se le da el nombre de Santiago de Tonalá. Lo mismo sucede en la loma de Sangremal, donde el santo ayuda al cacique indígena local llamado Coquín, aliado de los españoles, a derrotar a los otomíes y así se funda en el siglo XVI la ciudad de Santiago de Querétaro.

Una pervivencia actual en el ámbito de las comunidades indígenas del enfrentamiento de la Conquista y proceso de evangelización pueden ser las danzas de *Moros y Cristianos* también conocidas como de la *Morisma*. Por ejemplo, la danza en San Antonio

Tepetlán, Veracruz, llamada de *Los Santiagos*, forma mexicana de las morismas españolas, se representa mediante combates que no necesariamente son fingidos, el enfrentamiento entre el bien (cristianismo) representado por el señor Santiago Apóstol (caballito) acompañado de sus dos "caínes", en contra de las fuerzas del mal (paganismo), representado por el rey Pilatos en compañía de sus vasallos ("santiagos") y "la negrada". Es por medio de esta representación coreográfica que los franciscanos transmitieron el elemento medular del cristianismo de la redención y el triunfo del bien sobre el mal.

Hoy en día, entre todos los países de habla hispana, México destaca por ser el que posiblemente tenga el mayor número de lugares dedicados al apóstol Santiago. En México "Según datos oficiales, actualmente existen 526 comunidades que llevan el nombre de Santiago. Esta cifra se eleva a 756 si agregamos las poblaciones que, aunque no llevan su nombre, no han dejado de considerarlo su patrono titular".[2] Esto quiere decir que el 25 de julio es fiesta en más de setecientas poblaciones de México. Es claro que esta presencia en tantos lugares puede ser un elemento importante para explicar el gran número de narraciones, leyendas, milagros que siguen vivos en la tradición popular mexicana, así como la refuncionalización que se ha hecho de la figura del apóstol para convertirlo, por ejemplo, en el santo protector de los muchos migrantes que cruzan casi siempre indocumentados la frontera norte del país para ir a trabajar en Estados Unidos. En muchas regiones es común que, antes de partir de sus pueblos, los emigrantes se encomienden al Apóstol para que los proteja en un viaje lleno de peligros riesgos y que después de trabajar en faenas agrícolas o en la construcción en Estados Unidos regresen a sus pueblos a dar las gracias al Señor Santiago en las fiestas patronales.

Santiago, buen hombre de a caballo,
échanos en la silla cuando sea necesario;
líbranos de la muerte repentina del rayo
y llévanos a gozar de Dios a su santuario.[3]

La figura del apóstol Santiago también se ha convertido en una figura protectora de las comunidades, que las defiende de agresiones, injusticias y explotación. Tal como se cuenta en la siguiente historia que enfrenta dos pueblos por ser seguidores unos de Carranza y otros de Zapata. En este caso Santiago está del lado de los zapatistas "la gente sencilla y humilde" y evita que quemen el pueblo y lo hace montado en su caballo "palomo" con su espada. Así lo cuenta una mujer de 86 años:

> Santiago, desde que yo me doy cuenta, para mí ha sido un santo, un santo que además ha hecho sus milagros, [...] Después de la revolución sucede que unos estaban a favor de Carranza y otros a favor de Zapata. Aquí estaban a favor de Zapata. Entonces en un pueblo que se llama Santa María Aztahuacán no nos podían ver aquí en Santiago Acahualtepec. Éramos rivales porque la gente sencilla y humilde seguía a Zapata [...] Entonces Santa María odió a Santiago porque eran zapatistas y allá eran carrancistas y querían quemar el pueblo [...] Entonces sucede que como de noche se hacen las cosas mejor, los "marieros" querían quemar el pueblo [...] pero entonces salió un hombre muy valiente montado en su caballo palomo que bajó con su espada, y él es el que hizo la paz, él es el que nos defendió del enemigo [...] Oía que decían que el señor de Santiago bajaba de allá del pueblo con su caballo muy precioso; bajaba y por eso no pudieron hacerle ya nada al pueblo, porque hubo un santo que nos defendió.[4]

La realidad es que lo que encontramos en la tradición popular mexicana es "El Santiago que, después de tantos viajes y metamorfosis, les ha quedado a la gente de México, es una figura, en definitiva, cuyo siempre inquieto caballo blanco transita sin pararse nunca por la frontera inestable que hay entre la magia y la religión, entre el mito y la historia, entre la realidad y la ilusión". [5]

B) AGUSTÍN LORENZO

El personaje legendario de Agustín Lorenzo para algunos es

una transformación de los hombres-dioses prehispánicos, los cuales a partir de la conquista española se refugiarían en las cuevas de las montañas para preservar los ritos de la vieja religión, pero al mismo tiempo estos seres se convirtieron en una expresión del diablo.

Pero Agustín Lorenzo está revestido de una dicotomía, pues en la tradición oral se menciona que Agustín Lorenzo, es un hombre común que se vuelve un bandolero rebelde después de presenciar el maltrato de su padre a manos del capataz de la hacienda de Zacapalco en Guerrero. Agustín decide vengar la humillación y, según algunos pobladores de Juliantla y Tlamacazapa, hace un pacto con el diablo en la Cueva del Tecolote que se había convertido en su refugio. Este pacto le da poderes sobrenaturales para asaltar las recuas que llevaban el oro de las minas: En general la imagen que se trasmite es la del bandolero social con ideas libertarias. Para Hobsbawn,[6] el bandolerismo social es una forma de protesta rural, propia de sociedades campesinas atrasadas o precapitalistas, o en transición al capitalismo. Es una protesta que nada tiene que ver con la abolición de la explotación, sino más bien con la injusticia o el despotismo de autoridades y funcionarios. Es en este contexto donde el bandolero se convierte en paladín, arregla entuertos, corrige abusos.

Existen otras expresiones de esta leyenda como la que un grupo de letrados escribe, a partir una historia indígena, en Tlamacazapa, en el siglo XIX llamada la *Loa a Agustín Lorenzo* que hace un abierto llamado a la rebelión. Agustín Lorenzo también es el personaje protagonista del carnaval de Huejotzingo, donde rapta a la hija del Corregidor.

C) ZAPATA NO MURIÓ

Entre muchos habitantes del estado de Morelos, que no aceptaban la muerte a traición de Emiliano Zapata, circulaba y aún

circula, la creencia de que no fue el Caudillo del Sur el que había sido asesinado a mansalva por Guajardo. Se decía que al muerto le hacía falta un lunar, o una verruga, que si Zapata era más alto o más moreno. También se pensaba que no era posible que le hubiera fallado la perspicacia y hubiera caído en el engaño. Se decía que Zapata había mandado en su lugar a uno de sus compadres que era muy parecido a él. Así Zapata pasó a la leyenda de los guerreros que no murieron, desaparecieron y un día regresarán, como el mismo rey Arturo o el rey don Sebastián de Portugal.

La leyenda cuenta que Zapata se fue al Lejano Oriente, donde un compadre árabe le habría ofrecido protección; Zapata se había embarcado en Acapulco para huir a Arabia. También se cuenta que en las noches de luna llena, se le podía ver cabalgando cerca de Anenecuilco, donde había nacido. Un corrido cuenta lo siguiente:

Por las orillas de Cuautla
flota una horrible bandera,
que empuña la calavera
del aguerrido Zapata.
Tal constancia a todos pasma;
de la noche en las negruras,
se ve vagar su fantasma
por los montes y llanuras.
Se oyen sonar sus espuelas,
sus horribles maldiciones
y, rechinando las muelas,
cree llevar grandes legiones.

En muchas ocasiones se cuentan historias de personajes que efectivamente existieron y con el paso del tiempo van entrando

en el ámbito de la leyenda. Son historias como la de Jesús Malverde, bandido de los primeros años del siglo xx en la región de Culiacán en Sinaloa, cuyo verdadero nombre posiblemente haya sido Jesús Juárez Mazo, nacido en 1870 y muerto por un disparo en 1909, y que "Malverde" era un sobrenombre derivado de "el mal verde", dado que realizaba sus asaltos entre la espesura del monte. Malverde tenía un comportamiento de bandido generoso que robaba a los ricos y daba a los pobres y al que la tradición y el culto popular han convertido en una especie de santo heterodoxo incluso relacionado con el narcotráfico. Otro caso es el del personaje conocido como "Juan del Jarro" en San Luis Potosí. El verdadero nombre de este personaje era Juan de Dios Azíos, que nació en 1793 y falleció en 1859. No se sabe con certeza su origen, pero se supone que era originario de Matehuala, en San Luis Potosí. Se dice que un día de repente apareció como pordiosero en la ciudad de San Luis Potosí, en la que vivió más de treinta años. Era dicharachero, adivinaba el futuro y predecía las desgracias. Como parte de su indumentaria llevaba un jarro donde guardaba la comida que le daba la gente como limosna, un morral y un sombrero de copa. Vivía en un horno abandonado, por el rumbo del barrio del Montecillo. En el panteón potosino de El Saucito, al llegar el 2 de noviembre mucha gente va al cementerio y se acerca a una lápida con la inscripción: Juan de Dios. La tumba se llena de presentes y recuerdos, de milagros pintados en agradecimiento a lo ya concedido o de petición de ayuda para lo que se espera. La tumba es la de Juan del Jarro, ése que nadie sabe cómo llegó a esa ciudad en crisis. Otros relatos cuentan que hay quienes buscan su jarro, pues éste tiene el poder de conceder deseos

V.6. LA MUJER EN LA LEYENDA

A) XTABAY

Otras leyendas de claro referente prehispánico, son las de las

mujeres *xtabay*, sin embargo, su tema corresponde a un motivo muy común el de las mujeres matadoras de hombres que puede ir desde las sirenas de la *Odisea* hasta las "serranas" del *Libro de buen amor* medieval, o del romance de *La Gallarda*.

Dicen las versiones de la leyenda de la Xtabay de la región maya, recogidas en Yucatán, Quintana Roo y la Lacandonia en Chiapas, que la mujer *xtabay* es muy bella por lo que atrae al viajero que por las noches recorre los caminos. Esta mujer se encuentra sentada al pie de un árbol, especialmente una ceiba, y atrae al hombre con sus canciones, y con reclamos amorosos, una vez que está ante ella lo seduce, lo embruja y después lo destruye con crueldad. Los cuerpos destrozados de los caminantes enamorados se encuentran a la mañana siguiente con heridas terribles y con rastros de arañazos de garras, de mordidas de colmillos afilados y con el pecho desgarrado. En otros casos el enamorado se convierte en cabra, hace un pacto con el diablo y los lugareños que lo descubren lo matan incendiando la choza donde se refugia.

Hay quienes quieren ver en la mujer Xtabay a la hija del Ceibam que nace de sus raíces retorcidas como serpientes, otros dicen que la Xtabay nace de una planta espinosa, punzante y mala y que si la Xtabay aparece junto a las ceibas, es porque bajo las ramas de este árbol sagrado se refugian los caminantes confiados en su protección.

Se puede decir que las Xtabay son apariciones sobrenaturales femeninas de la selva, "de color rojo y de gran belleza, que representan la tentación sexual entre los jóvenes que tienen que cumplir con el ritual de fabricar incensarios en su peregrinación a casa del dios Kanank'ax, y que se caracterizan por su poder de seducción y transformación, pues luego de seducir a los jóvenes, se convierten en piedras para que no las vuelvan a encontrar y

pierdan el camino. Se trata pues, de 'perdedoras de hombres' que impiden el proceso de madurez de los varones durante sus ritos iniciáticos".[7]

En esta zona se mantuvo el sistema regional prehispánico y muchos rasgos de la cultura indígena. Es claro que la leyenda corresponde al modelo general del erotismo femenino negativo, y que a partir de una concepción referencial prehispánica se transforma en una relación diabólica.

Otra interpretación legendaria del erotismo femenino negativo lo encontramos en la leyenda de la mulata de Córdoba, en la cual el referente se ubica en el ámbito virreinal, y el destino de los hombres que la cortejan no es la destrucción

B) LA LLORONA

Otra leyenda cuenta que durante los primeros años del virreinato vivió una mujer indígena de gran belleza que se enamoró perdidamente de un español con quien tuvo tres hijos. A pesar de ello este caballero nunca se casó con ella y sólo la iba a ver de vez en cuando, hasta que se casó con una dama española. Cuando supo la noticia la amante enloqueció y llena de rabia asesinó a sus tres hijos ahogándolos en un río, y llena de dolor se suicidó. Desde entonces, su alma no ha tenido descanso y todas las noches vaga por las calles solitarias o cerca de los ríos buscando a sus hijos y llorando y gritando espantosamente: "Ay mis hijos", hay quienes dicen haberla visto en la noche vagar solitaria.

En otras versiones desaparece el contexto virreinal y la identificación de la mujer como indígena y es simplemente una mujer que mata a sus hijos y cuya historia se relaciona con corrientes o depósitos de agua. *La Llorona* es quizá una de las leyendas más antiguas y conocidas en México, y está extendida al resto de Hispanoamérica en múltiples versiones.

C) LA MUJER DE LA CARRETERA

También el mundo moderno ha recreado las leyendas adaptando historias a nuevos referentes. Es el caso de la muchacha de la carretera. La leyenda cuenta que una noche una joven empieza a discutir con su esposo que regresa del trabajo, o simplemente que se dirige a su casa por la noche sin especificar la razón. En unos casos va con su hijo pequeño en su coche a casa de familiares en otro pueblo, como llueve tiene un accidente, en unos casos se estrella contra un árbol. La mujer sale de su coche y va a pedir ayuda pues su hijo está herido e inconsciente en el coche. Más adelante un camionero se detiene a ayudarla y la acompaña hasta el coche estrellado y en él encuentra al niño en el asiento trasero del vehículo, y en el asiento del conductor ve muerta a la mujer que le pidió socorro.

En otras versiones de la leyenda se cuenta que muchos camioneros han visto a esta mujer en la carretera, siempre con el mismo aspecto pero con víctimas diferentes. Se dice que así ha salvado muchas vidas.

Otra leyenda sobre la muchacha que aparece de repente en la carretera durante la noche tiene otro sentido, pues se trata de una mujer muy hermosa a la cual los conductores tratan de conquistar mientras la llevan a su casa, situada por lo general frente a un cementerio. A veces le dan una prenda de abrigo que aparece al día siguiente sobre una tumba del cementerio.

En otras versiones provoca la muerte de los conductores que al verla aparecer súbitamente en una curva del camino, tratan de esquivarla y se estrellan contra un obstáculo, en el cual se había matado hacía algunos años una muchacha que conducía su auto por esa carretera.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA DE LAS LEYENDAS DE MÉXICO

Álvarez, José Rogelio, *Leyendas mexicanas*, Everest, Madrid, 2002.

Campos, Araceli, *Lo que de Santiago se sigue contando. Leyendas del apóstol Santiago en México*, El Colegio de Jalisco, Guadalajara, 2007.

Cardaillac, Louis, *Santiago apóstol. El Santo de los dos mundos*, El Colegio de Jalisco, Guadalajara, 2002.

Cuéllar Escamilla, Donají, "Dos representaciones de la mujer fatal en leyendas de Xalapa: los textos y los personajes", en Mercedes Zavala Gómez del Campo (ed.), *Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México: romance, corrido, décima, leyenda y cuento*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2009, pp. 193-204.

Cuéllar Escamilla, Donají, "Variantes regionales en textos narrativos sobre las xtabay: Chiapas, Yucatán y Quintana Roo", en Aurelio González, Nieves Rodríguez Valle y Mercedes Zavala Gómez del Campo (eds.), *Variación regional en la narrativa tradicional de México*, El Colegio de México-El Colegio de San Luis, México, 2013, pp. 123-132.

Glockner, Julio, *Mitos y rituales en el Popocatépetl y el Iztaccíhuatl*, Grijalbo, México, 1996.

González, Aurelio, "Santiago en la tradición popular mexicana", en Javier Gómez-Montero (ed.), *Imaginarios jacobeos entre Europa y América*, Peter Lang, Frankfurt, 2014, pp. 109-125.

Hobsbawm, Eric, *Bandidos*, Crítica, Barcelona, 2003.

Máas Collí, Hilaria, *Leyendas yucatecas*, Universidad Autónoma de Yucatán, México, 1993.

Montejano y Aguiñaga, Rafael, *Del viejo San Luis: tradiciones, leyendas y sucedidos*, Imprenta Evolución, San Luis Potosí, 1969.

Olmos Aguilera, Miguel, *El viejo, el venado y el coyote. Estética*

y cosmogonía: hacia una arquetipología de los mitos de creación y del origen de las artes en el noroeste de México, El Colegio de la Frontera Norte / Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste, Tijuana, 2005.

Pedrosa, José Manuel, "Santiago en México. El santo de las mil caras", en Araceli Campos Moreno, *Lo que de Santiago se sigue contando. Leyendas del apóstol Santiago en México*, El Colegio de Jalisco, Guadalajara, 2007, pp. 15-33.

Robe, Stanley L., *Mexican tales and legends from Veracruz*, University of California, Los Angeles, 1971.

Scheffler, Lilian, *Cuentos y leyendas de México*, Panorama, México, 1999.

Valle Arizpe, Artemio de, *Historia, tradiciones y leyendas de calles de México*, Diana, México, 1978.

Van Gennep, Arnold, *La formación de las leyendas*, Alta Fulla, Barcelona, 1982.

Villanueva de Cavazos, Lilia E., *Leyendas de Nuevo León*, Secretaría de Cultura de Nuevo León, Monterrey, 1988.

Zavala Gómez del Campo, Mercedes, "Leyendas de la tradición oral del noreste de México", *Revista de Literaturas Populares*, I-1 (2001), pp. 25-45.

NOTAS AL PIE

[1] Las intervenciones de Santiago en batalla son numerosas y las relatan diversos textos medievales como la *Vida de san Millán*, el *Poema de Fernán González* o la *Primera crónica general*. Jane E. Connolly, "Introducción", en *Los miraglos de Santiago*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1990, p. 21.

[2] Araceli Campos, "Algunas historias que en México se cuentan sobre el apóstol Santiago", *Revista de Literaturas Populares*, VI-1 (2006), p. 5.

[3] Higinio Vázquez Santana, *La charrería mexicana*, s.e., México, 1950, p. 1256

[4] Guadalupe Rivera Cortés, artesana de 86 años, originaria de Santiago Acahualtepec. Iztapalapa, Distrito Federal, septiembre de 2006, en Araceli Campos Moreno, *Lo que de Santiago se sigue contando*, *op. cit.*, pp. 99-100.

[5] José Manuel Pedrosa, "Santiago en México. El santo de las mil caras", en Araceli Campos Moreno, *Lo que de Santiago se sigue contando. Leyendas del apóstol Santiago en México*, El Colegio de Jalisco, Guadalajara, 2007, p. 33.

[6] Eric Hobsbawm, *Bandidos*, Crítica, Barcelona, 2003.

[7] Donají Cuéllar Escamilla, "Variantes regionales en textos narrativos sobre las xtabay: Chiapas, Yucatán y Quintana Roo", en Aurelio González, Nieves Rodríguez Valle y Mercedes Zavala Gómez del Campo (eds.), *Variación regional en la narrativa tradicional de México*, El Colegio de México-El Colegio de San Luis, México, 2013, p. 124.

VI. COSTUMBRES Y ARTESANÍA

VI.1. LA ARTESANÍA: CREACIÓN Y TRANSMISIÓN TRADICIONAL

A) LA ARTESANÍA

Arte, en realidad quiere decir oficio, técnica, de ahí que se haya tenido que distinguir las "bellas artes" (término que se hizo común a partir del siglo XVIII), de aquellos otros oficios y técnicas que no tienen un componente o valor estético. Hoy en día muchas veces por artesanía se entiende simplemente algo hecho a mano, casi pasa por confundirse con trabajos "manuales". Sin embargo, la realidad es otra. Cuando hablamos de artesanía nos estamos refiriendo a la técnica u oficio transmitido de padres a hijos o de maestros a aprendices, por la tradición oral o la práctica conjunta. En este sentido la obra artesanal se puede considerar que forma parte del patrimonio tradicional de una comunidad, y el objeto artesanal es algo en lo cual la comunidad se identifica y lo siente como propio.

El objeto artesanal –la artesanía–, puede pertenecer a muchos campos, básicamente es algo que puede corresponder al ámbito de lo cotidiano como una cazuela de barro, una blusa bordada, un sarape tejido, o incluso una herramienta, pero también el proceso artesanal se sigue para elaborar aquellos elementos u objetos especiales distintivos de la fiesta o de una costumbre local, en estos objetos puede aparecer el lujo que engalana la fiesta o distingue a la novia en una boda, pero también es el objeto sin el cual la fiesta no tiene sentido como la máscara del Carnaval o el Nacimiento navideño. En otros casos es el elemento único y particular de un día señalado como las "mulitas" del Corpus, que solamente se elaboran para ese día y que no tienen ningún uso y su valor y sentido es meramente testimonial y apreciado por una colectividad particular.

Para el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fo-

nart) de México una artesanía es

> Un objeto o producto de identidad cultural comunitaria, hecho por procesos manuales continuos auxiliados por implementos rudimentarios y algunos de función mecánica que aligeran ciertas tareas. La materia prima básica transformada generalmente es obtenida en la región donde habita el artesano. El dominio de las técnicas tradicionales de patrimonio comunitario permite al artesano crear diferentes objetos de variada calidad y maestría, imprimiéndoles, además, valores simbólicos e ideológicos de la cultura local. La artesanía se crea como producto duradero o efímero, y su función original está determinada en el nivel social y cultural, en este sentido puede destinarse para el uso doméstico, ceremonial, ornato, vestuario, o bien como implemento de trabajo…[1]

B) EL OBJETO ARTESANAL Y LA FIESTA: EL VESTIDO, LA MÁSCARA Y LA COMIDA

Los griegos distinguían las artes en dos grupos: las artes superiores que eran aquellas que daban por resultado obras que se apreciaban por medio de lo que aquellos hombres consideraban los sentidos superiores: la vista y el oído, por lo que no hace falta entrar en contacto físico con la obra que se percibe. Esas eran las que después identificamos como Bellas Artes y eran seis: arquitectura, escultura, pintura, música, poesía y danza y teatro.

Las artes menores, según este concepto de los griegos, serían las que tienen que ver con los sentidos menores: el gusto, el olfato y el tacto, por lo que es necesario entrar en contacto con el objeto creado y así es que se tienen la gastronomía y la perfumería. En este sentido es que podemos pensar en la gastronomía como un hecho artesanal. Independiente de la gastronomía aprendida, "alta" y aprendida que no forma parte del patrimonio tradicional.

VI.2. POSADAS, PIÑATAS Y NACIMIENTOS; LA ROSCA DE REYES

A) PIÑATAS

La olla de barro revestida con papel de china de colores cortado representa a Satanás, al espíritu del mal que con sus apariencias atraen a la humanidad, los picos que forrados de papel metálico o con brillos representan los siete pecados capitales. La cola-

ción y frutas que contiene en su interior son los placeres desconocidos, las riquezas del reino de los cielos, por lo tanto la enseñanza que se acompañaba con fe y una sola virtud podía vencer el pecado y recibir todas las recompensas de los cielos. Sin embargo, la piñata la rompe alguien con los ojos vendados que representa a la fe que es ciega. Artemio de Valle Arizpe, escritor y cronista de la ciudad de México en el siglo pasado, cuenta que en España se rompían piñatas en el llamado Domingo de Piñata que era el siguiente al Miércoles de Ceniza. Marco Polo ya habla que las piñatas son originarias de China, en donde se utilizaban para las celebraciones de año nuevo. Marco Polo las llevó a Italia en donde se adaptaron a las celebraciones de la Cuaresma y después España.

Hoy en día las piñatas se hacen muchas veces de cartón y pueden tener cualquier figura, siendo muy frecuentes las figuras de personajes infantiles de moda.

B) NACIMIENTOS

Como es bien sabido y comúnmente aceptado, la tradición del Nacimiento fue creada por san Francisco de Asís hacia 1223, en un principio usando seres vivos, personas y animales. Otra teoría ubica su origen en el siglo VIII en el altar en la iglesia de Santa María Maggiore en Roma donde el papa oficiaba la Misa de Gallo, la tradición del *officium pastorum*, como drama litúrgico en torno al nacimiento de Cristo y la adoración de los pastores, ya era costumbre en siglo IX. La tradición del Nacimiento fue traída a México-Nueva España por los primeros frailes franciscanos que llegaron con objetivos misioneros y el Nacimiento fue un elemento más en esta labor. En un primer momento también se trató de "nacimientos vivos" a guisa de representaciones teatrales en las que participaban los propios indígenas recién catequizados. Una de las más antiguas probablemente "se representó

en Cuernavaca en la década de los años treinta del siglo XVI".[2]

Fray Pedro de Gante, en la escuela que fundó en Texcoco, preparó a los artesanos indígenas en la elaboración de figuras para las procesiones y nacimientos. En un primer momento se trataba de figuras que seguían los modelos europeos. La costumbre de hacer figuras para el Nacimiento está documentada desde 1594 "cuando las religiosas del monasterio de la Encarnación comenzaron a modelar figuras en cera".[3]

El gran auge del nacimiento mexicano popular hay que situarlo en el siglo XIX, ese es el momento en que se desarrollan las figuras populares costumbristas, se integra la figura del diablo de pastorela y el colorido típico de la estética artesanal mexicana. Son figuras de barro muy coloreadas de "pastores", que pueden ser, más que cuidadores de ganado, floristas, campesinos y pescadores que llevan sus ofrendas al portal rodeados de patos, cisnes, cochinos, conejos, guajolotes, palomas, ranas, peces y ardillas, y desde luego también borregos y cabras, de tamaños múltiples y variopintos colores muy intensos.

En México la costumbre del Nacimiento fue dominante no sólo en el ámbito provinciano o pueblerino, también en la capital y así encontramos anuncios en la prensa, desde mediados del siglo XIX, como el que sigue: "En la casa número 1 de la plazuela de la Paja, en un gran salón del piso principal, se expondrá al público desde la noche del día 6 del presente hasta el día 6 de febrero próximo, un nacimiento hermoso y bien arreglado, en el que están representados todos los pasos del Antiguo Testamento, desde la creación del primer hombre hasta la huida a Egipto". Todo por módicos dos reales.

Hoy en día se elaboran nacimientos artesanales y con objetivos artísticos personales o comerciales en una inmensa cantidad de materiales: madera, cerámica, fibras vegetales, vidrio, metal,

papel maché, tela, hojalata, etc. Así, además de los muy comunes Nacimientos de barro policromado, en Oaxaca se elaboran nacimiento de barro cocido, madera pintada con anilinas y algunos efímeros con rábano largo; en Michoacán se hacen con "panicua" (paja de trigo), en el Estado de México, en Metepec con "pastillaje" de barro, siguiendo el estilo de los "árboles de la vida", en Puebla se elaboran de palma tejida, y en diversos lugares se hacen de *tomoxtle* u hoja de maíz.

Por su valor artístico destacan las figuras de principios del siglo XX realizadas en Tlaquepaque, Jalisco, por familias de artesanos de prestigio como los Panduro, Zacarías y Ortega.

Lo que sí es cierto es que una Navidad sin Nacimiento no es una Navidad, la cual ha perdido parte de su tradicionalidad, porque el Nacimiento y otras costumbres no excluyen otras formas de celebrarla.

Por ejemplo, se tiene noticia de los Árboles de Navidad como una costumbre introducida en la ciudad de México por el general Miguel Negrete, enemigo político del presidente Porfirio Díaz, en la Navidad de 1878 y que dicho árbol se adornaba con heno, luces y regalos para los invitados.

Desde luego el Nacimiento reproduce la escena de los pastores que van al pesebre a adorar al niño recién nacido de la misma manera que lo reproducen las pastorelas o villancicos como este:

Todos los pastores
vamos a Belén
a adorar al niño
y a María también.
Ya los gallos cantan
y el demonio llora,
porque ya nació

el rey de la Gloria.

C) LA GASTRONOMÍA DE NAVIDAD

Pasando a las artes menores de los griegos que serían las que tienen que ver con los sentidos menores como el gusto, se puede pensar en la gastronomía como una artesanía tradicional. Así una cena de Nochebuena en México en 1896 tuvo el siguiente menú: romeritos con revoltijo, bacalao a la vizcaína, guajolote relleno, buñuelos, capirotada y ponche de tejocotes, guayabas, uvas pasas, caña, manzana, canela, azúcar y ron. Menú que no es muy distinto de una cena tradicional navideña mexicana de cien años después.

A finales del siglo XIX en la ciudad de México, aunque ya se había introducido la moda de la comida afrancesada de la mano de Sylvain Daumont, que sería el cocinero infaltable de los grandes banquetes en Palacio Nacional de don Porfirio y que se volvería famoso con los banquetes de las fiestas del Centenario de la Independencia y que instaló uno de los restoranes más exclusivos de la sociedad porfiriana en la calle de 16 de Septiembre, las comidas decembrinas seguían muy apegadas a la tradición. Otros lugares famosos en el pasaje del siglo para celebraciones y reuniones, y entre ellas seguramente las de Fin de Año, pues la Nochebuena seguía siendo una fiesta familiar por excelencia, eran el restorán *Chapultepec* a la entrada del bosque, sede de banquetes oficiales; el *San Ángel Inn* de Madame Roux en el lejano San Ángel donde el poeta José Zorrilla, autor del *Don Juan Tenorio*, había curado del mal de amores; el *Tívoli del Eliseo* en Buenavista, donde la colectividad española celebraba la Romería de Covadonga y los franceses afincados en México la fiesta del 14 de julio; y el *Casino Español* con su lujoso "Salón de los Reyes" que todavía se puede admirar, propio para grandes celebraciones, en la calle de Isabel la Católica en el centro de la ciudad.

Para las fiestas decembrinas y la Nochebuena de 1896, en la ciudad de México, *La Dulcería Mexicana*, establecida en la calle de Santo Domingo número 6, ofrecía un amplio surtido de colación "fina" a tres reales y medio la libra y otro tanto hacía la *Dulcería de Celaya*, fundada unos años antes –en 1874 por los hermanos Guízar– y especializada en todo tipo de dulces mexicanos. También, como todos los años, la vinatería del Portal de la Fruta había ofrecido "un buen surtido de vinos y licores finos y corrientes, velas esteáricas de La Estrella y otras marcas, así como toda clase de efectos propios para la presente temporada, a precios cómodos". Por su parte la *Dulcería y Pastelería Suiza*, de la calle de Plateros número 11 –hoy Madero– propiedad de los señores Minetti y Tonella ofrecía "Gran surtido de dulces para posadas, por libra. Vinos finos y ordinarios, licores, conservas, dulces de primera clase, cajitas y artículos de porcelana para regalos de Año Nuevo; el todo a precios muy moderados".

Los platos y bebidas tradicionales mexicanas de la Nochebuena circularon en las casas de distintos niveles sociales unificadas por la tradición y así fue que se tomó el ponche con té de canela, ciruelas pasas, tejocotes, caña de azúcar, uvas pasas, vino tinto, canela, ron y azúcar; se comió, no olvidemos que se trata de una fiesta de vigilia, el bacalao a la vizcaína, pescado nórdico asimilado a nuestra tradición hasta nuestros días con papas, jitomate, aceitunas y chiles güeros aderezado con aceite de oliva, ajo y perejil; los romeritos en revoltijo de pipián con papas, nopalitos y tortas de camarones, que la receta antigua, tal como nos la cuenta el *Cocinero mexicano en forma de diccionario*, publicado en 1888, pedía que se pusieran a cocer con tequesquite (sal mineral natural, básicamente de carbonato de calcio y cloruro de sodio) y se agregara también torta de ahuautle (hueva de un insecto acuático). No podía faltar la ensalada de nochebuena con lechuga, betabel, jícama, naranjas, limas, caña y cacahuates, los turrones, de

honda raigambre española asimilados a la tradición mexicana, y buñuelos anegados en miel de piloncillo.

D) LA ROSCA DE REYES

Dentro de las tradiciones gastronómicas relacionadas con la Navidad en México destaca indudablemente la Rosca de Reyes. El origen de este pan dulce, llamado en España “roscón”, parece estar relacionado con las saturnales romanas, aunque en la actualidad algunos lo relacionan con una representación complementaria y comestible de la corona de adviento, aun cuando la tradición de la corona de adviento es muy posterior en España, lo que hace muy dudosa esa relación. En el mundo romano, con objeto de que el pueblo de Roma en general pudiera celebrar los días más largos que empezaban a venir tras el solsticio de invierno, se llevaban a cabo fiestas dedicadas al dios Saturno. Para la celebración se horneaban panes redondos con higos, dátiles y miel, que se repartían entre los plebeyos y esclavos. Posteriormente, ya en el siglo III, existía la costumbre de poner en el interior del pan un haba seca, y al que la encontraba se le nombraba rey de las saturnales, nombramiento que tenía un tono humorístico y duraba uno o dos días. Esta tradición se extendió por las distintas provincias del Imperio Romano.

En la Edad Media se tiene documentada la existencia de una celebración, posiblemente originada en la Saturnalia romana, se trata del “Rey de la faba”, el cual se elegía –el día de la Epifanía–. Aunque en ocasiones al “Rey de la faba” lo elegían los monarcas, por ejemplo en Navarra, lo más habitual era que el Día de Reyes se preparaba un gran pastel o rosca en el que se introducía un haba antes de hornearlo. Después se cortaban los pedazos para todos los muchachos y al que le tocaba era el rey. En ocasiones se ponían hasta tres y en ese caso el primero el rey y los demás los infantes y si era una muchacha la reina.[4] Esta tradición es com-

pletamente similar a la que existía en Francia.

En México, la tradición española del "roscón" se transformó y la Natividad de Cristo terminó asociándose a la "Rosca de Reyes", la cual se come el día de la Epifanía, 6 de enero, acompañada por atole o chocolate. En la "Rosca", pan dulce, se introduce una figura, originalmente de porcelana o cerámica, conocida como "el muñeco" o "el niño". Se ha querido ver en esto un símbolo del niño Jesús que tuvo que ser ocultado después de su nacimiento para escapar de la persecución de Herodes. Hoy en día la figura es de plástico resistente al calor y se incluyen varias en cada rosca. La persona que encuentre el muñeco al partir la rosca se compromete a invitar a todos los presentes el Día de la Candelaria (2 de febrero) para consumir tamales y atole.

La "Rosca de Reyes" es un pan dulce que se prepara con harina, levadura, mantequilla, huevos enteros, yemas, leche, agua de azahar, azúcar y frutas cristalizadas (higo, acitrón, naranja, limón, cerezas y uva pasa). La masa con la levadura se deja reposar (leudar) antes de hornear.

VI.3. EL VESTIDO Y LA MÁSCARA DE CARNAVAL

A) EL VESTIDO DEL CHINELO DEL CARNAVAL DE TEPOZTLÁN

El carnaval implica disfraz y ocultación de la identidad, para lo cual el vestuario y la máscara se convierte en elementos fundamentales y ambos son una expresión de la artesanía tradicional. El vestuario y la máscara crean un personaje y probablemente algunos de los más destacados del mundo carnavalesco mexicano sean los *huehues* (viejos) y los chinelos. En Morelos, el personaje del "chinelo" es emblemático, especialmente en Tepoztlán, aunque también es parte de las fiestas en otras poblaciones Yautepec, Oaxtepec, Jojutla, Oacalco, Cualtlixco, Atlatlahucan y Totolapan, incluso en poblados de los estados vecinos de Puebla y México. Se supone que el personaje se origina en otra po-

blación morelense: Tlayacapan posiblemente hacia 1870 cuando un grupo de jóvenes del lugar, excluidos de las fiestas de Carnaval por el recogimiento de la Cuaresma, organizaron una cuadrilla, vestidos con ropa vieja con la cara cubierta con un trapo y empezaron a gritar, a chiflar y a brincar por las calles del pueblo, burlándose de los hacendados, surgiendo el personaje de los *huehuetzin* (en náhuatl el que viste ropas viejas). Después apareció el nombre de "chinelo" y la máscara de tez blanca y barbada.

El vestuario de "chinelo", obligado en el carnaval de Tepoztlán, tradicionalmente se manda a hacer con determinadas familias que desde años atrás se han encargado de la elaboración de sus partes en Tepoztlán. La vestimenta consta de una túnica de terciopelo, generalmente de color negro, aunque puede ser roja o verde oscuros con adornos de encaje o de piel de conejo en los hombros y en las orillas de las mangas, la cual se elabora especialmente por artesanos del barrio de Santa Cruz en Tepoztlán. El sombrero con forma de cono invertido, el cual es muy llamativo por la forma y lo complicado de su diseño, lleva adornos bordados a mano con lentejuela, chaquira y canutillo con imágenes prehispánicas más o menos inventadas, flores o los animales que representen a los barrios de Tepoztlán (el sapo de Santo Domingo, la lagartija de San Miguel, la hormiga de La Santísima o el cacomixtle de Santa Cruz). Además, va acompañado de una sarta de bolitas o perlas de plástico, muy apretadas, que cuelgan alrededor del sombrero el cual en la parte superior está adornado con plumas de avestruz de colores. Son reconocidos por su calidad los sombreros hechos en el barrio de Santo Domingo. Para cubrir la cabeza se lleva un paliacate de color debajo del sombrero, una mascada fina en el cuello y guantes blancos en las manos. La máscara de ojos claros, reproduciendo una piel clara con las mejillas intensamente rojas, tiene barba puntiaguda y mentón muy prominente. La máscara se hace con tela de mosquitero cu-

bierta de tela pintada en la mayoría de los casos de blanco; la barba se hace con pelo de cola de res. El traje de chinelo también lleva lo que se conoce como un "volantón", especie de capa con adornos bordados o pintados. Este tipo de traje, aunque con variantes se utiliza además de en Tepoztlán en otras poblaciones de Morelos. El de Tlayacapan es menos adornado y de color blanco con vivos azules de terciopelo en los costados y también con plumas en los sombreros; en Tlaltizapan se usan para el traje telas de terciopelo de colores brillantes así como decoraciones complicadas con motivos prehispánicos; el de Yautepec es de colores más variados y con bordados en chaquira y lentejuela.

B) LAS MÁSCARAS

El artesano que elabora las máscaras es el "mascarero" y es una figura importante en la danza o la fiesta, pues debe conocer todos los detalles de las mismas, al tiempo que conservar la tradición pues en la elaboración no hay en realidad innovación sino un lento proceso de variación. La mayoría de las máscaras de carnaval o para las danzas tradicionales están hechas de madera, aunque también las hay de cuero, piel, cera, cartón (por ejemplo las que se usan para las fiestas de la Independencia en la ciudad de México), papel maché, fibras vegetales y otros materiales. La apariencia de las máscaras tradicionales remite principalmente a personajes de tipos europeos (españoles, franceses, hacendados, etc.), negros, indígenas, ancianos, animales y seres fantásticos, especialmente demonios.

Las máscaras tradicionales más frecuentes están hechas con diversos tipos de maderas, la recolección de esa madera puede variar dependiendo de cuando y como pueden ser talados los árboles. La madera más utilizada es el zompantle, también llamada "palo bofe" o "colorín", madera blanca muy suave y fácil de tallar. Otras maderas comunes para la realización de las máscaras

son el cedro rojo y el ayacahuite, madera clara con vetas obscuras, ambas son muy usadas, además de por su consistencia porque no son atacadas por la polilla u otros insectos. Las máscaras de cedro rojo se encuentran más comúnmente en la Sierra de Puebla, en la zona de Papantla, Chiapa de Corzo y entre los zoque en Chiapas. Por lo general se prefiere para la elaboración de máscaras maderas blandas, sin veta pues son más fáciles de tallar y permiten elaborar máscaras muy delgadas que no se astillan. Otras maderas utilizadas para realizar máscaras son el mezquite en Hidalgo, Zacatecas y en el noroeste del país y el copal y el copalillo son más usados en Michoacán y Oaxaca, pero también se puede encontrar en Sonora y otros estados.[5]

Las máscaras que representan personajes europeos se refieren a la historia del México, primero virreinal y representan a un español, y después del siglo XIX y representan un francés, también a un Rey, a un cristiano que lucha con un moro, un hacendado, etc. Estas máscaras representan personajes de poder, que generan miedo, pero también en el contexto de la danza o del carnaval, hay una burla de ellos. En el carnaval de Huejotzingo destacan las máscaras de los "zuavos" de color rosado con grandes bigotes y barba rizada blanca.

De las máscaras que representan la historia, las más populares son de las danzas de *Moros y Cristianos*, las máscaras relacionadas con este baile son variadas en cuanto a las expresiones faciales. La historia que narran estas danzas, en un principio se refiere a la lucha entre cristianos y musulmanes en España, en Francia o en Tierra Santa durante las Cruzadas. Las máscaras que representan a los cristianos generalmente tienen más rasgos europeos, como cabello negro, barba, la piel de color blanca o rosa, con pintura roja en las mejillas y en algunas otras partes de la cara. En algunas áreas de Guerrero, Puebla y Veracruz, las caras son de color rojo

(tal vez por lo fácil que la piel clara de los europeos se enrojece con el sol). Las máscaras de los moros también tienen rasgos europeos pero a ellos se les añade un turbante para distinguirlos. En algunas zonas como Guerrero, las caras de color rojo representan a los moros. En muchas versiones de estas danzas también se incluye a Santiago Matamoros, personaje ambivalente que se distingue por el sombrero que puede ser muy adornado y la figura de un caballo atada a la cintura del danzante.

Por otra parte la danza de moros y cristianos es el marco para las representaciones de la Conquista de México, en este caso estas danzas son conocidas como del *Marqués, Tastoanes o Comanches*. En general los personajes que usan las máscaras son los españoles, mientras que los que representan a los indígenas no las utilizan. Cortés normalmente se representa con abundante cabello oscuro y barba.

También aparecen personajes europeos enmascarados en las pastorelas navideñas tradicionales especialmente en la región central de México. Uno de los personajes más característicos de estas representaciones es el conocido como Bartolo, cuya máscara es un rostro lampiño y rosado, otra máscara de pastorela es la del ermitaño, representado por un rostro de anciano con cabello y barba largos.

En las danzas de carnaval también se parodia con máscaras a los dueños de haciendas, una de las más conocidas es la de los Chinelos, que se baila en el estado de Morelos. En Tlaxcala para el carnaval las cuadrillas de Catrines y Paragüeros utilizan máscaras de color claro con ojos de vidrio realistas, y los últimos llevan como parte del vestuario un paraguas para pedir que llueva. El sombrero y el abrigo completan la caracterización del personaje de los ricos.

Un animal que se representa tradicionalmente por medio de

máscaras es la serpiente, la cual se representa frecuentemente como un diablo en Guerrero, Michoacán, Colima y Guanajuato. Una excepción es el baile de la cabeza de serpiente realizado por los huaves en San Mateo del Mar, Oaxaca, donde la serpiente es un personaje con su propia máscara de madera, pintada de verde.

Otro animal muy importante es el jaguar u ocelote, a menudo llamado tigre en algunas de las danzas donde aparece este animal, por lo general humanizado. Así aparece en Morelos, Puebla, Guerrero, Oaxaca, Chiapas y Tabasco en las danzas de los *Tecuanes, Tlacololeros, Tejonrones, El Calalá o El Pochó*. Las máscaras se destacan por su forma cuadrada o redonda, amarillas con manchas o círculos negros, orejas, pequeñas, pueden tener ojos de vidrio, bigotes hechos con cerdas de animales y llevar colmillos de jabalí.

Las máscaras fantásticas más comunes son las del diablo; algunos tienen cara de seres humanos normales, otros rasgos terroríficos o grotescos y también pueden llevar detalles de formas animales. Satanás aparece como personaje en las danzas de los *Tecuanes*, la de *Moros y cristianos* y en las celebraciones de Carnavales. También en las pastorelas el diablo es un personaje infaltable ya que es el contrario del arcángel San Gabriel que trata de impedir que los pastores, a los que un ángel les anuncio la Natividad, puedan ir a adorar al Niño Dios que está en un pesebre.

VI.4. LA SEMANA SANTA, PALMAS, MATRACAS Y "JUDAS"

La Semana Santa, en el marco del recogimiento y el contexto litúrgico de la celebración, también ha desarrollado algunos elementos artesanales que se integran a la conmemoración religiosa. Así, el Domingo de Ramos se celebra en varias regiones del país llevando a la iglesia hojas de palma verdes o secas trenzadas, las cuales son bendecidas y posteriormente quemadas para usar sus cenizas el Miércoles de Ceniza del siguiente año. Aunque tam-

bién se acostumbra tenerlas colgadas durante el año detrás de la puerta o en el quicio de la entrada de la casa para invocar la protección de la divinidad.

Por otra parte, en México, el Jueves Santo en los alrededores de las iglesias se puede ver que se venden tradicionales "matracas" de madera de diversos tamaños, sencillas y curiosamente siempre están adornadas con las cartas de la lotería de figuras tradicional, cuyo sentido resulta difícil de explicar. Hay quien interpreta que esas matracas sirven para alejar los malos espíritus en la víspera de la crucifixión de Cristo, en realidad esta tradición tiene que ver con el silencio de las campanas de las iglesias en el mundo católico, especialmente en España, desde el Jueves Santo hasta que se "abre" la Gloria, antes el Sábado Santo y ahora el Domingo de Resurrección. Antiguamente las iglesias tenían grandes matracas o carracas para llamar a los oficios sagrados durante el silencio de la Semana Santa que se había iniciado el Jueves Santo con el Oficio de Tinieblas.

Al término de la Semana Santa se acostumbra en muchos lugares la tradicional "quema del judas" (una especie de diablo o personaje ridiculizado, hecho de cartón y relleno con cohetes). Esta costumbre originaria de España, especialmente abundantes en la región de Extremadura, puede simbolizar tanto la Redención, pues se abre la Gloria y el hombre abandona al demonio, como la purificación del cuerpo a través del fuego así como la llegada de la temporada de siembras y de la primavera. En México, los "judas" se han convertido en una artesanía que no necesariamente termina consumida por el fuego. Se trata de figuras de distintos tamaños que pueden ir desde quince centímetros hasta dos o tres metros, elaborada con cartón y engrudo, y si son grandes con armazones de carrizo y pintados con tierras o anilinas artesanales o pinturas comerciales, según la región donde se elabo-

re que simbolizaban a Judas Iscariote bajo la forma de diablo o algún personaje público que se quería denostar y que se acostumbraban quemar el Sábado de Gloria a las diez de la mañana.

Antiguamente los judas se quemaban en casi todas las ciudades colgados en las calles entre dos balcones o en el mundo rural de un árbol. Hoy en día se han convertido más bien en juguetes de Semana Santa, aunque todavía existen artesanos "juderos". La tradición se mantiene vigente especialmente en los estados de Hidalgo, Guanajuato, Morelos y México.

La imagen tradicional del judas es el diablo, muy a menudo con alas y pintado de rojo y con rasgos grotescos. Después se encuentran también como imágenes frecuentes a los charros, señores con sombrero de copa o catrines de todo tipo y muertes (o sea esqueletos). Durante la Revolución se veían judas "representando a Pancho Villa y Emiliano Zapata".[6] En distintos momentos los judas han servido para protestar contra políticos o figuras públicas, por eso la quema de judas fue prohibida en tiempos del gobierno de Santa Anna o durante el imperio de Maximiliano.

Otras figuras que se venden como judas en puestos ambulantes o colgando de un palo son muñecas articuladas de cartón caracterizadas como cirqueras o bailarinas. También se han empezado a laborar judas-catrinas con la imagen consagrada de este personaje ya tradicional del Día de Muertos.

VI.5. EL DÍA DE CORPUS Y LAS MULITAS

CORPUS

El Corpus es en principio la fiesta creada para celebrar la Eucaristía y el hecho que la hostia consagrada pudiera identificarse literal y físicamente con el cuerpo y la sangre de Cristo más allá de la metáfora. La celebración parte del llamado milagro de Bolsena, ciudad de Italia, sucedido en la Edad Media, en 1263,

cuando, según la tradición, un sacerdote que oficiaba la misa vio brotar sangre de una hostia consagrada al partirla. Otra explicación dice que la celebración la inició, también en el siglo XIII la madre Juana, abadesa del convento Monte-Cornillón de Lieja (Bélgica), la cual fue secundada por el arcediano de la catedral de Lieja, Jacobo Pantaleón, quien después sería papa con el nombre de Urbano IV y haría extensiva esta fiesta a todo el mundo cristiano.

La fiesta del Corpus Christi es movible y se celebra 60 días después del Domingo de Resurrección, esencialmente con procesiones en las que se llevaba una hostia dentro de una custodia procesional, pero en cada lugar se desarrollaron festejos paralelos, así durante los siglos XVI y XVII, en España eran fundamentales en la fiesta las representaciones de los autos sacramentales, obras alegóricas sobre la Gracia y la Eucaristía, en las cuales Calderón de la Barca era un maestro por lo que cada año se las encargaba el Ayuntamiento de Madrid.

En México, a la celebración también se le llama popularmente el "Día de las Mulas". Posiblemente el origen date de 1526, pocos años después de la conquista de Tenochtitlan. Era costumbre que en la semana de la fiesta los campesinos llevaran a la catedral, las llamadas "primicias", es decir, la ofrenda a Dios de los primeros productos recolectados. La gran cantidad de mulas en las que se habían llevado los productos del campo y que llenaban la plaza mayor, posiblemente haya hecho que al jueves de Corpus se le empezara a llamar Día de las Mulas.

En Puebla se cuenta una leyenda, posiblemente derivada de una acción de san Antonio de Padua que consiguió que una mula se arrodillara al paso de una procesión, según la cual una mula se hincó humildemente al paso de la custodia durante una procesión.

De estas mulas verdaderas surgió la costumbre de elaborar artesanalmente mulitas de diversos tamaños principalmente con hojas secas de maíz, claras u oscuras, aunque también se hacen de barro o madera, y se decoran con huacales de madera o canastitas de palma de colores, figuras de barro, diversas formas de pastas comestibles de trigo, tiras de papel, diamantina, semillas y ramitas secas. Estas figuras se regalan (especialmente a los llamados Manuel o Manuela).

En Puebla, aunque de introducción más reciente, posiblemente en el siglo XIX también se regalan "panzones" (figuras de cartón que hacen burla de los hacendados) y "lolas", muñecas de este mismo material, pintadas y con extremidades articuladas; mientras que en la ciudad de México se acostumbraba vestir a los niños de campesinos indígenas con trajes de manta y huaraches y sombrero de palma, posiblemente recordando la llegada de los campesinos a la ciudad, entre los cuales destacaban los que venían desde Tlaxcala y los de Xochimilco.

En Veracruz se lleva a cabo la Feria de Corpus Christi en la ciudad de Papantla en la cual tiene lugar una fiesta el jueves de Corpus en el cual se llevan a cabo las Danzas de la Conquista.

VI.6. CATRINAS, ENTIERROS Y CALAVERAS DE AZÚCAR; EL PAN DE MUERTOS

A) OFRENDA DEL DÍA DE MUERTOS

Al acercarse el final del mes de octubre en muchos lugares de México "El olor y el color son inconfundibles, fuertes y penetrantes [...] Arriba a los mercados y tianguis la flor de cempasúchil como señal que se acerca esa particular fecha en que recordaremos a los que han partido. Empiezan a montarse los puestos en los que se venden objetos destinados a la celebración del día de Muertos: las rajitas de ocote con el copal, los incensarios y candelabros de barro, el papel picado"[7]

Cada familia hace ofrendas para sus propios muertos y estas serán más o menos importantes según la situación económica, pero, aunque celebradas en cada familia, las ofrendas poseen un carácter social por excelencia. Entre más personas estén presentes, más honradas se sentirán las almas de los difuntos, puesto que eso es una prueba segura de que durante su vida fueron y tuvieron muchos amigos.

La ofrenda va acompañada de otros rituales e incluso de comida. Como señal de respeto a los muertos adultos el altar se instala en el comedor para que toda la familia conviva frente al altar con la seguridad de que sus difuntos están contentos, pues es el momento del encuentro, por ello se hace una reunión que se prolonga hasta las siete de la tarde en que toda la familia participa en el rezo del rosario, después de la oración se merienda con café, chocolate, atole y tamales.

En el altar u ofrenda del día de Muertos, además de los objetos que puede tener un antiguo sentido ritual y que recuerdan directamente al ser querido fallecido, como puede ser su imagen o las bebidas que le gustaban, incluso alguna prenda de vestir, y aquellos que remiten a las creencias como las veladoras, velas y cirios, los olores a incienso o copal, el agua, las cenizas o las semillas, hay una serie de objetos o elementos que se integran a la tradición artesanal. Entre ellos destacan indudablemente las calaveras de azúcar, forma de cráneo humano hecho de azúcar blanca con decoraciones de azúcar coloreada y adornos de papel que llevan el nombre del difunto. También se acostumbra como regalo a los amigos con su nombre.

En el altar se ponen de varios tamaños: calavera grande que representa al Padre Eterno; la calavera mediana que representa a la muerte siempre presente y las calaveras chicas que representan a la Santísima Trinidad.

B) PAN DE MUERTOS

El Pan de Muertos es uno de los elementos principales de la ofrenda y está preparado especialmente para la ocasión. Todos los panes identificados con el nombre de "pan de Muertos" están decorados con cuatro o seis huesos y pueden tener una bola que representa el cráneo o una figuración más realista. Pueden ser de varios tipos: el "azucarado" que es el más común y el que más se comercializa en el centro del país; sin espolvorear con azúcar, siendo un simple pan dulce tradicional decorado; el de ajonjolí de Puebla, el "azucarado" de la Mixteca (azúcar roja para las ofrendas) y el pan de yema de Oaxaca, todos decorados con la misma masa.

El pan de Muertos azucarado se elabora con harina, azúcar, mantequilla, levadura, huevos, una pizca de sal y agua de azahar. Se hace una masa madre con levadura que se deja fermentar a la cual se agregan los demás ingredientes mezclándolos perfectamente. Entonces se hace una bola que se aplana y se hace la decoración tradicional con una bola en el centro y los cuatro huesos. Se deja reposar hasta que duplique su tamaño y se hornea. Se saca del horno, se barniza con almíbar y se espolvorea con azúcar.

En el altar de Muertos otro elemento gastronómico tradicional es la calabaza en dulce, conocida como calabaza en tacha, preparación que es original de la ciudad de Puebla. Para hacerla se elabora un almíbar espeso con azúcar, canela en rama, piloncillo, anís estrella con el cual se baña la calabaza cortada en trozos los cuales se hornean durante dos horas bañándolos constantemente con el almíbar hasta que la calabaza queda caramelizada.

C) PAPEL PICADO Y ENTIERROS

Complemento de la Ofrenda o Altar de Muertos es el "papel picado", una manifestación artesanal que se mantiene en la ac-

tualidad con gran vigencia en México. En cierto sentido su uso puede remontarse a la época prehispánica en adornos con imágenes que representaban dioses recortadas en cortezas similares al papel, posiblemente el amate, que se sigue usando en algunas comunidades.

El papel picado puede ser una cadena de imágenes gemelas entrelazadas con bordes ondulados, a manera de zigzag o con cortes geométricos, la cual se utiliza para adornar calles y casas en toda clase de celebraciones especiales, desde una boda, un cumpleaños, hasta las grandes fiestas locales que tienen una dispersión nacional, como el Día de los Muertos, la Navidad o las fiestas de la Independencia en el mes de septiembre.

Habitualmente se acepta que la técnica del papel picado se inventó hacia el siglo I a. C. por un empleado de la corte del emperador de China, país donde actualmente sigue siendo una tradición muy extendida de gran refinamiento y complejidad. Este tipo de trabajo en papel se realizó en Europa desde el siglo XVI y fue conocido con el nombre de "papel cortado".

El nombre que se le da en México al papel que se usa para esta artesanía es, precisamente, el llamado "papel de china", conocido en otros lugares como "papel de seda". Su difusión en los pueblos de México puede deberse a que a mediados del siglo XIX, el papel de china era un material que se encontraba fácilmente en las tiendas de los pueblos y haciendas. La creatividad popular se desarrolló con el trabajo en este papel como decoración en la que destaca la tradición poblana.

Aunque la creación más popular de papel picado suele ser la mencionada cadena típica de hojas multicolor, también se elaboran manteles, estandartes, banderas, entre muchísimos otros, utilizando los mismos materiales y la misma técnica.

La elaboración de un diseño –no muy complicado– requiere,

según el tamaño, varios días de completa dedicación. Las herramientas y materiales que utiliza el artesano son: papel de china de colores, una base de madera de cedro o lámina de plomo, martillos y buriles, punzones de madera, alambre acerado, papel, cartulina, cepillo para madera, lija de agua y una plantilla de la figura a picar.

Antiguamente se confeccionaban para estas fechas de Difuntos "entierros" con figuras humanas cuyas cabezas eran de garbanzos y el traje de papel negro, simulando al difunto y a los padres trinitarios, que eran quienes se encargaban de llevar los cadáveres de la gente humilde al cementerio. También se hacían tumbitas de barro en color negro con adornos blancos, con candelabros de carrizo y una figura también de barro representando al difunto, y desde luego los ataúdes de azúcar coloreada cuya tapa se abre con un hilo dejando ver un esqueleto también de azúcar y demás objetos de las ofrendas hechos de este mismo material.

D) LA CATRINA

La "calavera catrina" creada por el grabador José Guadalupe Posada para el taller de impresos populares de Vanegas Arroyo de la ciudad de México que circuló a finales del siglo XIX y principios del XX en numerosas hojas volantes y pliegos sueltos ha dado lugar a numerosas creaciones y recreaciones artesanas, comerciales e incluso industriales, además de su consagración artística en el conocido mural de Diego Rivera.

Hoy en día, con la imagen creada por Posada se hacen máscaras, disfraces y figuras de papel, barro, cerámica, metal o cartón pintado, algunas han adquirido verdadero sentido artesanal, pero otras son simplemente productos comerciales de temporada. A pesar de todo esta imagen se ha convertido en un modelo identitario de la tradición del día de Muertos mexicano.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA DE LAS COSTUMBRES Y SUS ARTESANÍAS EN MÉXICO

Álvarez, Griselda, Claudia Cantú Romandía, Andrés Henestrosa, *et al.*, *Nacimientos mexicanos*, Fundación Cultural Serfin, México, 1994.

Álvarez y Álvarez de la Cadena, Luis (ed.), *México: leyendas, costumbres, trajes y danzas*, Layac, México, 1945.

Anguiano, Marina, *Las tradiciones de días de Muertos en México*, Dirección General de Culturas Populares, México, 1987.

Bartra, Eli, "Género y arte popular: los judas", en Mercedes Vilanova (comp.), *Pensar las diferencias*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1994, pp. 189-197.

Beezley, William H., *Judas at the Jockey Club and other episodes of Porfirian México*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1987.

Caro Baroja, Julio, *El carnaval (análisis histórico cultural)*, Taurus, Madrid, 1979.

Cordry, Donald Bush, *Mexican masks*, University of Texas, Austin, 1980.

El arte tradicional del Nacimiento, *Artes de México*, 81 (2006).

Lechuga, Ruth D., *Máscaras tradicionales de México*, Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, México, 1995.

Lechuga, Ruth D., "Sabiduría del mascarero", *Máscaras de Carnaval*, *Artes de México*, 77 (2005), pp. 13-19.

León-Portilla, Miguel, "Cantos navideños en náhuatl", *Artes de México*, 81 (2006), pp. 32-43.

Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fonart), México, 2010.

Máscaras de Carnaval, *Artes de México*, 77 (2005).

Moya Rubio, Víctor José, *Máscaras: la otra cara de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978.

NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, José de J., “Los judas en México”, *Mexican Folkways*, V-2 (1929), pp. 90-104.

PELLICER, Carlos, *El sol en un pesebre. Nacimientos*, ed. Clara Bargellini, Instituto Nacional de Bellas Artes-Instituto de Cultura de Tabasco, México, 1967.

PRIETO, Guillermo, “Muertos y panteones en la ciudad (1878)”, *Risa y calavera, Día de Muertos II. Artes de México*, 67 (2003), pp. 13-16.

RAMOS ESPINOSA, Alfredo, “Piñatas”, *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 3 (1943), pp. 33-36.

TUROK, Marta, “La ofrenda un derroche creativo”, *Día de Muertos. Serenidad ritual. Artes de México*, 62 (2002), pp. 48-54.

VARGAS, Rafael, “Nacimientos mexicanos, un acto de alegría”, *Artes de México*, 81 (2006), pp. 8-9.

VÁZQUEZ SANTA ANA, Higinio, *Fiestas y costumbres mexicanas*, 2 vols., Botas, México, 1940-1953.

WESTHEIM, Paul, *La calavera*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

NOTAS AL PIE

[1] *Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad*, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fonart), México, 2010, p. 14.

[2] Miguel León-Portilla, “Cantos navideños en náhuatl”, *Artes de México*, 81 (2006), p. 35

[3] Rafael Vargas, “Nacimientos mexicanos, un acto de alegría”, *Artes de México*, 81 (2006), p. 9.

[4] Julio Caro Baroja, *El carnaval (análisis histórico cultural)*, Taurus, Madrid, 1979, p. 317.

[5] Ruth D. Lechuga, “Sabiduría del mascarero”, *Máscaras de Carnaval*, *Artes de México*, 77 (2005), p. 17.

[6] Eli Bartra, “Género y arte popular: los judas”, en Mercedes Vilanova (comp.), *Pensar las diferencias*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1994, p. 193.

[7] Marta Turok, “La ofrenda un derroche creativo”, *Día de Muertos. Serenidad ritual. Artes de México*, 62 (2002), p. 51.

CONCLUSIÓN

VIDA COMUNITARIA, TRANSMISIÓN ORAL, IDENTIDAD

La cultura tradicional es aquella que una comunidad conserva en la memoria colectiva y que transmite de una generación a otra básicamente por medio de la tradición oral. Esta cultura no aprendida es patrimonio de todos los que se identifican con una comunidad y como hemos visto tienen múltiples facetas y expresiones textuales. El texto de este tipo de literatura y cultura existe en forma concreta solamente en el momento en que un miembro de la comunidad lo ejecuta, para sí mismo o ante algún escucha. Esto implica una serie de dificultades que no se presentan con la lectura del texto escrito producto de la cultura culta.

Por otra parte, el hecho mismo de este tipo de ejecución del texto en una fiesta, celebración, trabajo o acto gozoso (lo que en el lenguaje especializado se conoce como *performance*) implica la participación amplia de los sentidos y de las circunstancias variables en que este acto complejo se lleva a cabo, todo lo cual contribuye a completar, con elementos suprasegmentales y contextuales, el significado del texto de una forma totalizadora que rebasa el nivel de lo que se puede entender cuando sólo se conoce la versión del texto objetivado por el transmisor durante una ejecución.

El carácter efímero de cada variante, ya sea una copla, una máscara, un paso de baile o un cuento o leyenda y su apertura a nuevas recreaciones y refuncionalizaciones significa que nunca se agotan las posibilidades de variación de un "texto", entendido como el cañamazo que se conserva en la memoria colectiva.

Esta forma de concebir –y producir– el hecho artístico fue fundamental, y en muchos casos la única, durante gran parte de la historia literaria de la Humanidad. ¿Cuántos textos del mundo helénico o de la Edad Media, hoy sacralizados como textos

únicos, no son sino versiones desgajadas de la cadena tradicional? ¿Cuál es la antigüedad de una leyenda? ¿Qué sentido tiene un episodio de carnaval? ¿De dónde viene una historia o un personaje? Al hombre culto de nuestros días, sumergido en la producción literaria industrial post-gutenbergense,[1] le cuesta trabajo entender el proceso de una literatura o una manifestación artística en la cual no hay una clara diferenciación entre el emisor y el receptor, y en la cual la originalidad y la exclusividad son términos casi sin sentido. Sin embargo, no hay que olvidar que, aun en nuestros días, la mayor parte de los seres humanos disfrutan de manifestaciones culturales exclusivamente de este tipo, la misma literatura que ha existido desde que los primeros hombres decidieron que un relato tenía valor y merecía conservarse, por contener algo distinto de la simple comunicación cotidiana.

Es claro que si una fiesta, un baile, un objeto o un texto, para formar parte del acervo oral ha tenido que ser aceptado por la comunidad, debe ser tomado en cuenta no sólo en sus aspectos formales, sino también en su contenido, pues existe también una relación más o menos profunda entre contexto y contenido que prolonga en el tiempo, no sólo una tradición literaria, sino también una tradición ideológica; la presencia de "elementos que apuntan a un mundo inactual, no es contradictoria con la actualidad permanente de sus mensajes. La presencia de esos significantes arcaicos no responde a un interés 'histórico' (más bien sería 'arqueológico') por unas estructuras políticas, sociales e ideológicas caducadas…",[2] sino a la presentación de un mundo alternativo que permite soluciones que en el mundo real serían demasiado subversivas.

Muchas veces, la acronía (entendida como atemporalidad o temporalidad anacrónica) permite el planteamiento de opciones renovadoras de la sociedad al explicar, a través del relato actuali-

zado, la fiesta renovada o el objeto artesanal refuncionalizado, las condiciones y costumbres del contexto en el cual vive una tradición determinada.

Por otra parte la tradición es una seña de identidad compleja que recoge la compleja multiculturalidad de una sociedad como la mexicana, la diversidad que genera la dispersión geográfica y al mismo tiempo el doble proceso de innovación y conservación que permite entender que cada producto de la cultura tradicional es una versión diferente, pero que no abandona su modelo.

Hemos tratado de mostrar por medio de cuentos, canciones, romances, leyendas, corridos, bailes, huapangos, fiestas de carnaval, celebraciones del día de Muertos, costumbres de la Semana Santa, la Rosca de Reyes, canciones infantiles, *La Llorona* o la muerte de Rosita Alvírez o la triste historia de Delgadina, la cultura profunda e intangible de México y rasgos de identidad generales de los habitantes de este país.

Para terminar no nos queda más que decir:

Ya nos despedimos
con gran gratitud,
hasta el venidero,
que tengan salud.

Y como todo lo que tiene un principio, tiene un final, en nuestro caso el final tiene que ser una despedida tradicional y así

Ya se va la Rama
muy agradecida
porque en esta casa
fue bien recibida.[3]

NOTAS AL PIE

[1] Sobre este problema véase la presentación de Diego Catalán del *Catálogo general del Romancero pan-hispánico (CGR)*, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1984,

pp. 13-15.

[2] Catalán, *CGR*, *op. cit.*, p. 21.

[3] Copla recogida de la tradición oral en la ciudad de México en 1965 que pertenece a la tradición veracruzana de *La Rama* navideña.

TEXTOS

1. CUENTOS

BLANCAFLOR

Informó Pablo Iracheta Hernández, 62 años, campesino en Ejido San Francisco, Municipio Zaragoza, Nuevo León. Recogió Mercedes Zavala Gómez del Campo, 6 de abril de 1994.

Había una vez un rey que vivía en una hacienda y tenía un peón que se llamaba Pedro de Urdimales. Ese Pedro se enamoró de la princesa, la hija del rey. Y trató de casarse con ella. Pero, al rey no le convenía que su hija se casara con un peón.

Al fin, la muchacha también se enamoró de Pedro de Urdimales, aunque sólo era un peón. Pero como el rey no quería que se casaran, le ponía muchas trabas que el muchacho no podía hacer. Pero como la muchacha tenía virtud, le decía a Pedro: —Qué te dice mi papá, por qué no nos deja casar.

—No, pues porque no tengo las posibilidades que él pide.

—Pues qué te pide, dijo la princesa

—Que vaya a hacer un desmonte; que siembre el trigo, lo coseche y le traiga pan para desayunar mañana.

—Si es eso, dijo la princesa, no te dé cuidado, yo lo hago.

—Bueno, pues está bien, dijo Pedro.

Y al día siguiente, Pedro de Urdimales fue a dejarle el pan al rey. El rey estaba muy sorprendido, pero le pidió otras cosas. Pero ella, por medio de su virtud, hacía que Pedro tuviera todo lo que el rey le fuera pidiendo.

Y pues llegó el día que se casaron y huyeron de la casa del rey. Entonces, los trataron de seguir. Por el camino, la muchacha dijo:

—Mira, allá viene un cuervo, y ese cuervo es mi papá, pero

no te dé cuidado.

Y entonces, ella tiró un peine para atrás y se volvió un breñero y el cuervo no dio con ellos. No los halló y ellos siguieron su camino.

Un rato después, ella volvió a decir: —Allá viene otra ave; y ésa es mi mamá; pero no te dé cuidado, yo voy a hacer que no nos halle.

Y tiró para atrás una media luna y se volvió una laguna de agua y la mamá no pudo pasar. Y ellos siguieron su camino.

Pero luego, se vio venir un águila: —Allá viene mi mamá de vuelta. Pero no te dé cuidado, yo lo voy a remediar.

Y tiró para atrás un pan de jabón y se levantó un neblinazo y el águila ya no pudo ver nada de por dónde se iban ellos por la neblina tan espesa. Y ellos siguieron su camino.

Después de caminar y caminar, llegaron a la casa de una viejecita y le pidieron alojamiento. Estuvieron ahí, y después de un rato, Pedro de Urdimales salió a buscar algo para cazar, pero se empezó a alejar y como por un encantamiento se le olvidó todo lo que había pasado y ya no volvió con Blancaflor.

Así pasó un tiempo hasta que Blancaflor supo que Pedro ya se andaba casando con una negra mora. Ella se fue hasta donde vivía aquella negra mora y no hallaba cómo verla. Entonces, un día se subió a la azotea para poder conocerla y cuando la negra mora salió a traer el agua, vio en el agua reflejada la fotografía de Blancaflor y dijo: —Cómo, yo tan bonita y acarreando agua, no puede ser.

Y tiró la olla y la hizo pedazos.

Cuando regresó a su casa, la mamá le dijo: —¿Dónde está el agua que te pedí?

—No, pues la dejé por allí. Porque yo estoy tan bonita que no

está bien que me andes despachando al agua.

La mamá se enojó y le dijo que no dijera tonterías y le dio otra tina para que fuera por agua. La negra mora volvió a donde estaba el agua y vio otra vez la fotografía de Blancaflor y ella se creía que era ella y dijo: —¡Ah, no! No estoy para andar trayendo el agua. Y empezó a golpear la tina hasta que la rompió.

Entonces, a Blancaflor que la estaba viendo se le tiró una risita y la negra mora *vido* que la de la fotografía era Blancaflor que era la bonita y se convenció que no era ella. Y se fue muy triste y sin agua para su casa. La mamá la golpeó porque había roto otra vez la tina y porque nunca hacía lo que le pedía. Pero, bueno, la negra mora sabía que ya se iba a casar con Pedro de Urdimales y eso la hacía contentarse.

Así, llegó el día de la boda, Blancaflor le pidió permiso a la viejecita para ir a ver a los novios y dijo que les iba a llevar una pareja de palomitas. Y cuando llegó puso la jaula cerca de los novios para que los palomitos platicaran. Y la paloma decía:

—Palomito, palomito, ¿no te acuerdas que mi madre nos venía siguiendo y le tiramos media luna que se volvió laguna de agua y ya no pudo pasar?

Y el palomito decía: —No cordo, no cordo.

—Palomito, palomito, ¿no te acuerdas que mi mamá nos venía siguiendo y le tiramos un pan de jabón y se volvió una neblina muy espesa y no nos halló?

—No cordo, no cordo, volvió a decir el palomito.

—Palomito, palomito, ¿no te acuerdas que mi papá nos venía siguiendo en figura de cuervo y formamos un breñero y no pudo pasar?

—No cordo, no cordo, contestó el palomito.

—Palomito, palomito, ¿no te acuerdas que llegamos a casa de

una viejecita y que tú saliste a cazar y me dijiste que volverías?

—¡Ya me acordé!, dijo el novio en vez del palomito.

Entonces, Pedro de Urdimales dejó a la negra mora y se fue con Blancaflor y se casó con ella y vivieron muy felices porque nunca los volvieron a encontrar los papás de Blancaflor.

IRÁS Y NO VOLVERÁS

Informó Esther Barrón viuda de López, 84 años en Doctor Arroyo, Nuevo León. Recogida por Mercedes Zavala Gómez del Campo, 2 de abril de 1994.

Había una vez un rey que pidió que le fueran a traer el pájaro de mil colores, unas ramas del árbol que canta y una como agua bendita para curar unos males. Todo esto estaba en una ciudad encantada. El rey les advirtió a todas las personas que lo querían intentar que no podían voltear para atrás porque quedaban encantados y se hacían de piedra. Pero que el que lograra traerlo se casaría con su hija la princesa.

Por ahí cerca, en el pueblo, vivían tres hermanos que eran unos pobres pastorcitos, pero se animaron y dijeron que iban a probar suerte; y fueron y le dijeron al rey. Entonces, primero, se fue el mayor y nunca volvió y luego fue el mediano y lo esperaron mucho tiempo, pero tampoco regresó.

Entonces le tocó ir al más chico y dijo: —Yo no voy a voltear.

Y se fue.

Tenía que pasar por un camino que tenía, primero, agua muy revuelta; luego, más para allá, un campo de espinas, luego, más para allá, un hoyo que tenía lumbre y ya más para allá, un lago que tenía el agua bendita y a la orilla el árbol que canta y al pie, el pájaro de mil colores.

Y por el camino le dijeron que si lograba llegar hasta allá, que se fijara bien; que si el pájaro de mil colores tenía los ojos abier-

tos era que estaba dormido y si los tenía cerrados, estaba despierto.

Y bueno, ahí iba el muchacho camine y camine y logró pasar todas las cosas y cuando llegó al lugar, se acercó quedito, quedito, y se fijó bien y dijo: —Ah, tiene los ojos cerrados, está despierto.

Entonces se quedó un rato muy escondido hasta que vio que estaba con los ojos abiertos; entonces, se acercó y, como estaba dormido, lo cogió y lo metió en una jaula que llevaba. Luego, llenó una botellita con el agua y arrancó unas ramitas del árbol que canta. Y se regresó a dónde lo esperaba el rey de su palacio.

En el camino de regreso, le había dicho el rey que, además de no voltear, le fuera poniendo una gotita de agua a cada piedra que encontrara porque eran personas encantadas. Y así le hizo y fueron saliendo poco a poco personas y personas y luego también revivieron sus hermanos.

LAS HOJAS DE LINALÁ

Informó Isabel Sánchez Limón, 72 años, campesino en Coronado, Municipio Venado, San Luis Potosí. Versión recogida por Mercedes Zavala Gómez del Campo, 25 de julio de 1994.

Era una vez, un rey que estaba ciego y anduvo batallando mucho con su enfermedad y tenía tres hijos. Una vez, le dijeron que había un remedio para su enfermedad que era conseguir las hojas de linalá. Él quería aliviarse y le dijo a sus hijos:

—Miren, ya me dieron el remedio de las hojas de linalá, el que me las traiga será el dueño de todo mi reino.

Entonces, un día, los llevó a donde había tres caminos y ahí les dio a escoger a cada quien el suyo. El más grande escogió el de la derecha; el mediano, el de la izquierda y al más chico le dejaron que se fuera por el camino de en medio.

Y pues se fueron los tres muchachos. Y después de un tiempo,

el mayor y el que le seguía, anduvieron buscando, pero no hallaron la planta y regresaron. Y el hermano más chico pues no regresaba y no regresaba hasta que al fin, supieron que venía de regreso. Y unos criados llevaron la noticia al palacio de que sí había encontrado la planta de linalá.

Cuando lo supo el rey, dijo que iba a cumplir lo que había prometido, pero los hermanos no querían que el más chico se quedara con toda la fortuna, entonces empezaron a planear cómo le iban a quitar las hojas de linalá. Y así se aconsejaron y se fueron a buscarlo antes de que llegara al palacio. Lo encontraron y lo mataron y lo echaron a un pozo y le quitaron las hojas que estaban bien verdes y olían muy bonito.

Entonces, los dos hermanos llegaron al palacio y le dijeron al rey que ellos las habían encontrado y se las dieron. Pero ya las hojas estaban secas y no sirvieron. Y como el hermano chico no regresaba, todos creyeron que se había perdido.

Luego de que pasó un tiempo, andaba un pastor cuidando a sus chivitas, ahí por donde estaba el pozo en que habían enterrado al muchacho. Y ahí había salido un carrizal. Entonces, el pastor dijo: —Voy a cortar un carrizo y me voy a hacer un pitito. Y ya hizo su pitito con el carrizo y lo pitó. Y el pitito le contestó:

—No me toques ni me dejes de tocar;

mis hermanos me han matado

por las hojas de linalá.

Y al pastorcito le gustó que su pitito cantara y se fue con sus chivas muy gustoso tocando. Y cuando iba pasando cerca del palacio dijo: —Voy a echar un pitidito a ver si me oyen hasta ahí.

Y ya, sopló y el carricito volvió a cantar y el silbido llegó a los oídos del rey, que lo mandó llamar. Y le dijo que dónde había hallado. Y el pastorcito le dijo: —Pues allá en el campo, donde

hay un carrizal junto a un pocito. Yo corté uno y me hice mi pitito.

—A ver, dijo el rey, préstamelo.

Y lo pitó el rey y el carricito cantó:

—Papacito, papacito,
no me pites ni me dejes de pitar;
mis hermanos me han matado
por las hojas de linalá.

Al rey le llamó mucho la atención aquel silbatito. Y le habló a sus esposas y a sus hijas. Y ellas tocaron y les respondía lo mismo:

—Mamacita, mamacita,
no me pites ni me dejes de pitar;
mis hermanos me han matado
por las hojas de linalá.

Entonces, el rey contrató al pastorcito para que lo llevara a aquel lugar. Y el pastor lo llevó a donde estaba el carrizalito. Y, ahí, desenterraron al muchacho. Y cuando tocaron el silbatito, él volvió a estar vivo y lo llevaron al palacio, y apenas tocó las hojas de linalá que estaban secas, se volvieron a reverdecer y sacaban un aroma tan bonito que nomás con el puro aroma, se alivió el rey.

Y al final, el rey corrió a los dos más grandes y el hermano chico fue el que heredó todas las riquezas del palacio. Y colorín colorado se acabó el cuento contado.

2. LEYENDAS

LA CUEVA DONDE EL TIEMPO PASA LENTO

Informó Jason Geovani Flores Burgos, 11 años, estudiante en Gogorrón, Villa de Reyes, San Luis Potosí. Recogida por Lilia Cristina Álvarez Ávalos, 26 de marzo de 2013.

Cuentan que en un cerro a la gente se le aparece una cueva, así, de la nada. Pero que si entras, te quedas encerrado un año entero, pero no te das cuenta, no sientes que haya transcurrido tanto tiempo.

A un señor le sucedió eso. Él iba con su burro cuando vio esa cueva. Amarró al animal a un árbol para ir a inspeccionar, le llamaba la atención saber qué había al otro lado, imaginaba que encontraría un tesoro. Entró y no vio nada interesante.

Su sorpresa fue hasta que salió y vio al burro del que ya sólo quedaban los huesos. Él no podía comprender lo que había sucedido. No sabía que en el momento en que había atravesado por ese portal un año entero había transcurrido.

Volvió a su casa y supo que su esposa había muerto hace tiempo. Y sólo allí supo que habían pasado muchos meses, pues sus familiares le dijeron que él se había marchado y en ese tiempo nadie lo había vuelto a ver.

LOS DUENDES LES HACEN BROMAS A LOS BORRACHOS

Informó María Guadalupe Lara Mata, 12 años, estudiante, en Pardo, Villa de Reyes, San Luis Potosí. Recogida por Lilia Cristina Álvarez Ávalos, 19 de diciembre de 2012.

En el cementerio dicen que hay duendes, mi primo solía ponerse a aventar piedras hacia el panteón y dice que se las regresaban. Se sabe que los duendes son muy traviesos y que se divierten aventándole piedras a la gente que pasa cerca. Entre otras cosas les gusta ir a las casas a romper macetas o derramar cosas sobre la comida mientras las mujeres están cocinando.

Los duendes también suelen hacerles bromas a los hombres borrachos, a mi abuelito por ejemplo, quien cuenta que una vez que iba hacia la casa, pasó cerca de un mezquite y justo allí recibió una pedrada. Al intentar buscar al culpable no encontró a nadie. Le volvió a pasar lo mismo otras dos veces más, pero nunca

veía a los duendes. Un día después de recibir una pedrada, corrió hacia el lugar de donde había salido volando la piedra y según cuenta lo único que vio fue pequeños seres corriendo a esconderse.

LA BRUJA DEL MEZQUITAL

Informó Sebastián Romero García, 56 años, agricultor en Jesús María, Villa de Reyes, San Luis Potosí. Versión recogida por Lilia Cristina Álvarez Ávalos, 25 de marzo de 2013.

Hubo un muchacho que tenía a su novia viviendo en un pueblo cercano al suyo. El problema era que la mamá de la muchacha no lo quería a él y hacía todo para que ella lo olvidara. Pero el muchacho no se daba por vencido y solía ir por las noches hasta ese pueblo a visitar a la novia. Pero a medio camino, al cruzar por una zona donde había unos mezquitales, siempre se le aparecía un pájaro negro y grande que volaba en picada para atacarlo. El muchacho intuía que se trataba de algo malo, una bruja quizá. Así que un día antes de viajar al pueblo de su novia, tomó un cuchillo de caza y decidió ir a darle muerte a aquél pájaro.

Y así fue, aquella noche pasó por el mezquital y en cuanto vio al pájaro volando hacia él, sacó la cuchilla y le dio varias puñaladas al ave, esperando haberla matado. Pero ésta aún pudo escapar de la muerte y desapareció en la oscuridad. Aquella noche todo transcurrió de forma normal. No fue hasta el otro día que el muchacho decidió ir más temprano a visitar a su novia con miedo de volverse a encontrar al pájaro negro, pero cuando llegó con ella, le dijo que ya no podría verlo porque a su mamá la habían macheteado la noche pasada y ahora tenía que cuidarla. Entonces él descubrió la verdad acerca de esa señora y ya no volvió nunca al pueblo.

LA LLORONA

Informó Rosario Ruiz Elías, 23 años, ama de casa en San

Pedro Piedra Gorda, Zacatecas. Recogida por Mercedes Zavala Gómez del Campo, 11 de agosto de 1993.

Dicen por aquí, cuando la acequia todavía era grande, vivía una señora que le gustaba mucho salir por las noches y andar fuera, pero a veces, no sabía qué hacer con sus hijos para poder irse. En una ocasión que ya estaba desesperada por salir, agarró a sus hijos y los echó al agua de la acequia y se ahogaron.

Años después ella murió un poco arrepentida y, aunque Dios la recibió, le dijo que su alma no podía estar salvada hasta que encontrara a sus hijos. Por eso, cuando llueve y lleva mucha agua el río, se escuchan los lamentos de la Llorona que está buscando a sus hijos gritando: ¡aaaaaaaayyy, mis hijos!.

DUENDES DE LA VECINDAD

Informó Adolfo Velasco Reyna, 53 años, comerciante, en Matehuala, San Luis Potosí y fue recogida por Mercedes Zavala Gómez del Campo, 1 de abril de 1994.

Cuentan los señores que una vez, cuando don Tomás Alcocer era presidente municipal, había una vecindad en frente de otra, sobre la calle Insurgentes; donde hoy es "5 de mayo" y "16 de septiembre"; y que unos de los vecinos fueron a quejarse de que por las tardes, ya empezando a oscurecer, los de la vecindad de junto comenzaban a tirar piedras y les despostillaban todo, usted sabe, los aguamaniles, poyos de peltre, etcétera que se usaban en esa época. Antes de ir con la autoridad, ya se habían peleado los vecinos varias veces y se echaban la culpa unos a otros. En fin, llegaron con el presidente municipal y les dijo que qué asunto los traía ahí.

—Pues señor presidente, somos de la vecindad de Insurgentes y le queremos decir que los vecinos de junto, todos los días, echan piedras y rompen los vidrios y todo.

Y les dijo el presidente: —Pues fíjense que precisamente aca-

ban de venir los otros vecinos a darme la misma queja de ustedes.

Entonces, reunió a los dos grupos de vecinos y les pidió que se respetaran unos a otros. Y quedaron entre ellos que ha iba a haber paz.

Entonces pasó el tiempo y le volvieron a dar la queja al presidente y él volvió a llamar a las dos partes y dijo: —Pues en qué quedamos.

—No, es que nosotros no somos, dijeron unos, y ellos nos echan la culpa.

—Pero nosotros tampoco, dijeron los de la otra vecindad.

Entonces resulta que el señor presidente se pone de acuerdo con unos gendarmes y les dice: —Se ponen a vigilar bien, necesito saber de cuál vecindad son los agresores.

Entonces, cuando llegó la tarde, los gendarmes se pusieron de acuerdo y con una escalera se subieron a la azotea de una de las vecindades a espiar quiénes eran los que apedreaban para castigarlos. Cuando oscureció, empezaron a oír las pedradas y prendieron sus linternas, pero se bajaron así de rápido y fueron corriendo con el presidente municipal que los estaba esperando y les dijo: —¿Qué pasó, vieron a los culpables?

—Señor, dijo el gendarme, no nos va a creer, pero no son los de ni un lado ni del otro. Y nos perdonará, usted, pero nos bajamos muy asustados porque son unos duendes. Unos duendecillos de color verde con los ojos lumbrosos y ellos son los que hacen el aventadero de piedras.

Y entonces, el presidente mandó llamar a las dos vecindades y les explicó lo que pasaba y les dijo que lo mejor que podían hacer era ir con el señor cura. Y así hicieron y el cura fue a bendecir el lugar y se terminó el problema por un tiempo.

Pero todavía, por ese mismo rumbo donde estaban esas vecin-

dades, se siguen apareciendo duendes, por ejemplo, una vez venían saliendo unos tíos del cine Galerías y ya era de noche y empezaron a caminar, pero oían que alguien los venía siguiendo y de reojo vieron al duende verde con los ojillos brillosos. Ellos apuraron el paso y entraron rápido a su casa y todavía el duende alcanzó a arañar la ventana como queriendo entrar y sólo se le veían sus ojos lumbrosos. Y a cada rato, la gente los ve porque siguen por ahí, por ese rumbo de las calles de 5 de mayo y 16 de septiembre y, como le digo, no es cosa de creer o no, uno lo puede ver.

3. CANCIONES

EL BALAJÚ

Materiales reunidos por Jas Reuter de fuentes diversas entre 1958 y 1965 en Veracruz, esta versión fue recogida en 1965. En *Cancionero folklórico de México*, El Colegio de México, México, 1985, t. 5, pp. 11-12.

Balajú se fue a la guerra
y no me quiso llevar:
le dijo a su compañera:
"Vámonos a navegar,
a ver quién sale primero
al otro lado del mar."
Ariles y más ariles
ariles de aquel que iba
a darle agua a su caballo
y no se apeaba de arriba.
Ariles y más ariles
ariles de carrizal,
me picaron las avispas,
pero me comí el panal.
Quiero decir y no quiero

decir a quién quiero bien,
porque si digo a quién quiero
ya van a saber a quién,
y eso es lo que yo no quiero:
decir a quién quiero bien.
Ariles y más ariles
ariles de aquel que fue
a darle agua a su caballo
y se le murió de sed.
Ariles y más ariles
ariles de carrizal,
me picaron las avispas,
pero me comí el panal.
Una paloma al volar
se le desplumó el copete;
si no me quieres hablar,
no me eches tanto ribete,
que yo para enamorar
no necesito alcahuete.
Ariles y más ariles
ariles de aquel que vino
a darle agua a su caballo
y se murió en el camino.
Ariles y más ariles
ariles de carrizal,
me picaron las avispas,
pero me comí el panal.

Un pájaro me conto
que otro amante te pretende;
si hay otro mejor que yo,
de tu corazón depende
el que me digas que no;
la gente hablando se entiende.
Ariles y más ariles
ariles llévame a ver
a la Reina de los Cielos
que la quiero conocer.
Ariles y más ariles
ariles de carrizal,
me picaron las avispas,
pero me comí el panal.
Ese que bailó contigo,
dices que te ama de veras;
yo no sé lo que consigo
recordando lo que fueras,
hoy bailarás conmigo
aunque quieras o no quieras.
Ariles y más ariles
ariles del que decía:
de noche te vengo a ver
porque no puedo de día.
Ariles y más ariles
ariles de carrizal,
me picaron las avispas,

pero me comí el panal.
Que me gusta "*El Balajú*"
nada más por su sonido,
también "*El pájaro cú*"
y "*El cascabel*" divertido,
pero más me gustas tú
para casarme contigo.
Ariles y más ariles
Ariles vengo diciendo:
"Ábreme la puerta, cielo,
no te me andes escondiendo."
Ariles y más ariles
ariles de carrizal,
me picaron las avispas,
pero me comí el panal.
Adiós, que me voy llorando
la pena y la dicha mía,
pero me voy acordando
que te he de ver algún día,
aunque sea de cuando en cuando.
Ariles y más ariles
ariles del monte verde,
el que siembra en tierra ajena
hasta la semilla pierde.
Ariles y más ariles
ariles de carrizal,
me picaron las avispas,

pero me comí el panal.
Yo enamoré una mujer
que guardaba un bienestar,
me dice "Te he de querer,
pero te vas a esperar;
no te apures por comer,
que hambre no te ha de faltar."
Ariles y más ariles
ariles que así decía:
Cada quien busque la suya,
que yo encontraré la mía.
Ariles y más ariles
ariles de carrizal,
me picaron las avispas,
pero me comí el panal.

LA BAMBA

Cintas magnetofónicas grabadas (en su mayoría, a conjuntos profesionales, en la ciudad de México) por Beno Lieberman, hacia 1964, proviene de Veracruz. En *Cancionero folklórico de México*, El Colegio de México, México, 1985, t. 5, pp. 12-13.

Para cantar la bamba
se necesita
un poco de gracia
y otra cosita.
Y arriba y arriba
y arriba iré,
yo no soy marinero
por ti seré.
Aunque soy chiquitito

de inspiración,
yo te canto la bamba
de corazón.
Quetelín, quetelín,
quetelín tin tin,
que repiquen campanas
de Medellín.
Una vez que te dije
que eras bonita,
se te puso la cara
coloradita.
Y arriba y arriba
y arriba iré,
yo no soy marinero
por ti seré.
Yo a las morenas quiero
desde que supe
que morena es la Virgen
de Guadalupe.
Y arriba y arriba
y arriba iré,
yo no soy marinero
por ti seré.
Cuando canto la bamba
yo estoy contento
porque yo me acompaño
de un instrumento.

Y arriba y arriba
y arriba iré,
yo no soy marinero
por ti seré.
Qué bonita es la bamba
en la madrugada
cuando todos la bailan
en la enramada.
Y arriba y arriba
y arriba iré,
yo no soy marinero
por ti seré.
Ay te pido, te pido
de compasión,
que se acabe la bamba
y venga otro son.
Y arriba y arriba
y arriba iré,
yo no soy marinero
por ti seré.

LA CUCARACHA[1]

Tradición oral en Vicente T. Mendoza, *El romancero español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939, pp. 553-554. En *Cancionero folklórico de México*, El Colegio de México, México, 1985, t. 5, p. 23.

La cucaracha, la cucaracha
ya no quiere caminar,
porque le falta, porque le falta
marihuana que fumar.

Con las barbas de Forey
voy a hacer un vaquerillo,
pa' ponérselo al caballo
del valiente don Porfirio.
La cucaracha, la cucaracha…
Para sarapes, Saltillo,
Chihuahua, para soldados,
para mujeres, Jalisco,
para amar, toditos lados.
La cucaracha, la cucaracha…
Un panadero fue a misa,
no encontrando qué rezar,
le pidió a la Virgen pura
marihuana que fumar.
La cucaracha, la cucaracha…
Un zapatero fue a misa,
no encontrando qué rezar,
andaba por todas partes:
"¡Zapatos que remendar!"
La cucaracha, la cucaracha…
Con las barbas de Carranza
voy hacer una toquilla,
pa ponérsela al sombrero
de su padre Pancho Villa.
La cucaracha, la cucaracha…
Una cosa me da risa:
Pancho Villa sin camisa;

ya se van los carrancistas,
porque vienen los villistas.
La cucaracha, la cucaracha…
Necesito un automóvil
para hacer la caminata
al lugar donde mandó
a la Convención Zapata.
La cucaracha, la cucaracha…
Ya murió la cucaracha,
ya la llevan a enterrar,
entre cuatro zopilotes
y un ratón de sacristán.
La cucaracha, la cucaracha
ya no quiere caminar,
porque le falta, porque le falta
marihuana que fumar.

NARANJAS Y LIMAS

Grabaciones magnetofónicas hechas por Raúl Hellmer en Alvarado, Veracruz. En *Cancionero folklórico de México*, El Colegio de México, México, 1985, t. 5, p. 41.

Alabando a Dios,
quítese el sombrero,
porque en esta casa
vive un caballero.
Naranjas y limas,
limas y limones,
más linda es la Virgen
que todas las flores.
Zacatito verde

lleno de rocío,
el que no se tape
se muere de frío.
Naranjas y limas…
Arriba del cielo
hay un portalito
donde se asoma
el niño chiquito.
Naranjas y limas…
La Virgen María
su pelo tendió,
hizo una cadena
que al cielo llegó.
Naranjas y limas…
Denme los buñuelos
si me los han de dar,
que la noche es corta
y tenemos que andar.
Naranjas y limas…
Denme un buñuelo
que sea de masa,
si no me lo dan
les quemo la casa.
Naranjas y limas…
Vámonos, muchachos,
que ya son las nueve,
no venga la ronda

y a todos nos lleve.
Naranjas y limas…
Muy buenas noches
porque ya llegamos,
porque en esta casa
las gracias les damos.
Naranjas y limas,
limas y limones,
más linda es la Virgen
que todas las flores.

LA SANMARQUEÑA

Cintas Colegio. Cintas magnetofónicas con grabaciones de campo por encargo del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México en Oaxaca, 1965. En *Cancionero folklórico de México*, El Colegio de México, México, 1985, t. 5, p. 48.

San Marcos tiene la fama
de las mujeres bonitas,
también Acapulco tiene
de diferentes caritas.
Sanmarqueña de mi vida,
Sanmarqueña de mi amor.
Quien te puso Sanmarqueña
no te supo poner nombre,
vale más te hubiera puesto
la perdición de los hombres.
Sanmarqueña de mi vida…
Cuando salí de Guerrero,
alegre salí cantando;
¡ay! costeñita de mi alma

qué lejos te vas quedando.
Sanmarqueña de mi vida…
Las mujeres de San Marcos
no saben ni dar un beso;
a fe que las de Acapulco
hasta estiran el pescuezo.
Sanmarqueña de mi vida…
Yo quisiera que las viejas
se volvieran lagartijas
pa' agarrarlas a leñazos
y quedarme con sus hijas.
Sanmarqueña de mi vida…
A la mar fui por naranjas,
cosas que la mar no tiene;
el que de esperanzas vive,
la esperanza lo mantiene.
Sanmarqueña de mi vida…
Ahí les va la despedida
al estilo marinero,
con mi guitarra cantando,
ahí nos vimos, compañeros.
Sanmarqueña de mi vida…
De Acapulco para arriba
ya no se puede besar,
pues les apesta la boca
a pescado de la mar.
Sanmarqueña de mi vida…

Las mujeres de la costa,
cuando se van a bañar,
lo primero que se lavan
son los pies para bailar.
Sanmarqueña de mi vida,
Sanmarqueña de mi amor.

EL SIQUISIRÍ

Cinta magnetofónica grabada por Jas Reuter; contiene sones y huapangos recogidos en Veracruz, Boca del Río, Alvarado y Tlacotalpan (Veracruz) de 1964 a 1965. (Veracruz, 1965). En *Cancionero folklórico de México*, El Colegio de México, México, 1985, t. 5, p. 49.

Quisiera ser avestruz
pa' pararme en una pata;
soy nacido en Veracruz
y bautizado en Jalapa
hora vivo en Santa Cruz
a orillas del Papaloapan.
Maldigo mi mala suerte,
ay, qué mi mala fortuna;
cómo no vino la muerte
cuando pequeño en la cuna,
para no haberla querido
sin esperanza ninguna.
La luna con su reflejo
en el mar pintó un renglón,
y con todo su destello
iluminó mi región;
"Sólo Veracruz es bello",
dijo el sabio Salomón.

No había podido venir,
por estar en mis quehaceres;
sólo le vengo a decir,
que si todavía me quiere,
que soy firme hasta el morir
como bien saben ustedes.
Yo me salí a recorrer
del Golfo y hasta l'océano,
y si alguien quiere saber
lo que yo traigo entre manos,
tengo el orgullo de ser
jarocho veracruzano.
Todos echan despedida,
pero como yo ninguno:
una, dos, tres, cuatro, cinco,
cinco, cuatro, tres, dos, una,
siete por cuatro veintiocho,
tres por siete son veintiuna.

LA ZANDUNGA

Cintas Colegio. Cintas magnetofónicas con grabaciones de campo por encargo del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México en Oaxaca, 1965. En *Cancionero folklórico de México*, El Colegio de México, México, 1985, t. 5, p. 54.

Eres un granito de oro
prendido en mi corazón;
porque sabes que te adoro
te vales de la ocasión.
Ay, Zandunga,
Zandunga, mamá, por Dios;

Zandunga, tú eres tehuana,
shunca de mi corazón.
Eres jaulita de plata
donde vivo prisionero;
Zandunga, tu amor me mata
y por tu amor yo me muero.
Ay, Zandunga,
qué Zandunga, mamá, por Dios;
Zandunga, tú eres tehuana,
cielo de mi corazón.
Eres un granito de oro,
prendido en aquella cima;
cómo pides que te olvide
si a mi corazón lastimas.
Ay, Zandunga,
qué Zandunga, mamá, por Dios;
Zandunga, no seas ingrata,
regálame el corazón.
De noche me acuesto yo,
me pongo a pensar y digo:
¿De qué me sirve la cama,
si tú no duermes conmigo?
Ay, Zandunga,
qué Zandunga, mamá, por Dios;
Zandunga, tú eres tehuana,
shunca de mi corazón.

4. ROMANCES

BERNAL FRANCÉS

Cintas Museo Nacional de Antropología, El Charco, Oaxaca. En Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, *Romancero tradicional de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, pp. 66-67.

La pobrecita de Elena
la mano se le pasó,
quiso escribir en latín
teniendo su letra buena.
Su marido maliciaba
que Elena era preferida
cuando él ausente se hallaba
y entonces era querida.
Su marido fingió un viaje
para poderla agarrar
en el hecho que se hallaba
y ahí poderse asegurar.
Al punto de medianoche
y a su casa se acercó
con bastante sentimiento
y a Elena le recordó:
Elena, ábreme la puerta,
sin ninguna desconfianza,
que soy Fernando el francés
que ha venido de la Francia.
Al destaparle la puerta
se les apagó el candil.
Ella lo vistió de blanco
como él sabía vestir,
ahí se agarraron las manos

y se fueron al jardín,
tendió la cama de flores
ahí se fueron a dormir.
Don Fernando de la Francia,
¿por qué no me habla *usté* a mí?
No le tema a mi marido,
qué, ¿hay otra más que a mí?
No tengo amores en Francia
ni quiero a otra más que a ti,
ni le temo a tu marido
que se halla al lado de ti.
Perdóname, esposo mío,
perdona mi desventura,
no lo hagas tanto por mí,
hazlo por mis dos criaturas.
Cuñada, recibe estos niños,
recíbelos como madre,
si preguntan por Elena
les dices que tú no sabes.
Al punto y a medianoche
cuando el cilindro tronó
la pobrecita de Elena
con tres balazos murió.
Tengan todas las casadas
a agarrar ejemplos mil,
no hagan tontos a sus maridos
ni mueran como yo aquí.

DELGADINA

Recogida por Américo Paredes en 1954 en Matamoros, Tamaulipas, informó Ismael Chapa de 53 años. En Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, *Romancero tradicional de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, p. 87.

Delgadina se paseaba
de la sala a la cocina
Con su vestido de seda
que su pecho le ilumina
Delgadina se paseaba
en su gran sala cuadrada
con su manto hilo de oro
que en su pecho le brillaba.
—Levántese, Delgadina,
ponte vestido de seda
porque nos vamos a misa
a la ciudad de Morelia,
Cuando volvieron de misa
en su sala la abrazaba:
—Delgadina, hija mía,
yo te quiero para dama.
No permitas, madre mía,
ni la Virgen soberana,
que es ofensa para Dios,
ofensa para mi mama.
—Sírvanse los once criados,
encierren a Delgadina;
échenle bien los candados,

dijo el rey con mucha muina.
Si les pide de comer
no le den comida fina,
Si les pide de beber
le darán agua salada
porque la quiero obligar
a que sea mi prenda amada.
—Mariquita, hermana mía,
regálame un vaso de agua
[Regálame un vaso de agua]
que no veo la madrugada.
—Ay, hermana de mi vida,
no te puedo dar el agua,
Si lo sabe el rey mi padre
—a las dos nos saca el alma.
—Papacito de mi vida,
tu castigo estoy sufriendo,
—regálame un vaso de agua
que de sed me estoy muriendo.
—Sírvanse los once criados,
llévenle agua a Delgadina,
En vaso sobredorado,
en jarros de loza china.
Cuando le llevan el agua
Delgadina estaba muerta
con sus bracitos cruzados,
su boquita seca, seca.

Delgadina está en el cielo
dándole cuenta al Creador
—y su padre en los infiernos con el demonio mayor.
La cama de Delgadina
de ángeles está rodeada,
La cama del rey su padre
de diablos está apretada.
—Ya con ésta me despido
a la sombra de una lima,
aquí se acaba cantando
la historia de Delgadina.

LA MARTINA

Recolección Universidad Nacional Autónoma de México, informó Efrén Badillo, 48 años de Donguiñó, Alfajayucan, Hidalgo, recogida en 1978 por Aurelio González. En Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, *Romancero tradicional de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, p. 58.

Quince años tenía Martina
cuando su amor me entregó;
a los dieciséis cumplidos
una traición me juró.
Estaba en la conquista
cuando el marido llegó.
—¿Qué estás haciendo, Martina,
que no estás en tu color?
—Aquí me he estado sentada,
no me he movido de aquí,
si me tienes desconfianza
no te separes de mí.
—¿De quién es ese reloj,

de quién es esa pistola,
de quién es ese caballo
que en mi corral relinchó?
—Ese caballo es muy tuyo,
tu padre te lo mandó
pa' que fueras a la boda
de tu hermana la menor.
—Yo pa' que quiero caballos,
caballos tengo yo,
lo que quiero es que me digas
quien en mi cama durmió.
—En tu cama nadie duerme
cuando tú no estás aquí,
si me tienes desconfianza,
no te separes de mí.
La agarra por los cabellos,
y al suegro se la llevó:
—Suegro, aquí está Martina
que una traición me jugó.
—Llévatela tú, mi yerno,
la Iglesia te la entregó;
si una traición te ha jugado
la culpa no tengo yo.
Hincadita de rodillas
namás tres tiros le dio.
El amigo del caballo
ni por la silla volvió.

LA APARICIÓN DE LA ENAMORADA

Recogida en Querétaro, Querétaro de José Magaña, 42 años por Jesús Guillén. Recolección Universidad Nacional Autónoma de México, 1976. En Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, *Romancero tradicional de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, p. 107.

A la orilla de una playa
una sombra negra vi;
yo me retiraba de ella,
ella se acercaba a mí.
—Caballero, caballero,
¿qué anda haciendo por aquí?—
—Ando en busca de mi esposa
que hace tiempo la perdí.—
—Pues su esposa ya está muerta,
eso mismo yo lo vi,
cuatro candeleros blancos
la alumbraron al morir.—
—Cásate, esposo querido,
cásate, no andes así,
la primera hija que tengas
le pondrás igual que a mí;
a los hijos que quedaron
sácalos a divertir,
nómbrame cuando les hables
pa' que se acuerden de mí.—
Se secó la flor de mayo,
se secó la flor de abril.
Son recuerdos de mi Lola
que dejó antes de morir.

Verdaderos versos de Macario Romero, Hoja suelta, Imp. de A. Vanegas Arroyo, México, 1902 y 1914. En Higinio Vázquez Santana, *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, León Sánchez, México, 1925, t. II, pp. 314-317.

¡Válgame San Juan, qué veo,
cuánto yaqui de huarache
y cuanto maldito apache
con sus flechas de trofeo!
¡Abran paso que ahí voy yo,
ni a los yaquis tengo miedo,
yo soy Macario Romero
que al mismo Diablo corrió!
Voy a cantar estos versos
con cariño verdadero;
para recordar del hombre
que fue Macario Romero.
Era amigo de los hombres,
los quería de corazón;
por un amor lo mataron,
lo mataron a traición.
Dijo Macario Romero:
—Oiga, mi general Plata,
concédame una licencia
para ir a ver a mi chata—.
El general Plata dijo:
—Macario ¿qué vas a hacer?
te van a quitar la vida
por una ingrata mujer—.
Dijo Macario Romero,

dando vuelta a una ladera:
—Al cabo ¿qué me han de hacer
si es pura sarracuatera?
Le dijo el general Plata:
—Sin mi licencia no vas;
mas si llevas tu capricho
en tu salud lo hallarás—.
Dijo Macario Romero
al salir de la garita:
—Yo me voy a ver a mi chata
a mí nadie me la quita—.
Dijo Jesusita Llamas:
—Papá, ahí viene Macario,
desde a leguas lo conozco,
en su caballo melado—.
Don Vicente Llamas dijo:
¡Jesús! ¿qué plan le pondremos?
Vamos haciéndole un baile
y así ya lo mataremos.
Llega Macario Romero,
lo convidan a bailar,
y cuando está desarmado
le comienzan a tirar.
Dijo Macario Romero:
—Acábame de matar,
que al cabo mi hermano Pedro
es el que me ha de vengar.

¡Cobardes! así son buenos,
me asesinan a traición,
por viles y montoneros,
allá lo verán con Dios.
Sepan que muero en mi ley,
como se mueren los hombres,
viles, traidores, collones,
solos los quisiera ver.
¡Adiós, chata de mi vida;
adiós, mi bello lucero,
adiós, mi prenda querida,
Jesús, Jesús, que me muero!
Y diciendo esto expiró
el valiente Macario,
que en garras de un sanguinario,
por su desgracia cayó.
Jesusita Llamas dijo:
ahora sí quedamos bien,
ya mataron a Macario,
mátenme ahora a mí también.
¡Bandidos, sigan conmigo,
morirme, morirme quiero!
¿para qué quiero la vida
sin mi Macario Romero?
Brazo a brazo, frente a frente
debían de haberlo agarrado,
y no traicioneramente,

como lo han asesinado.
Don Jesús Aceves dijo:
vamos levantando un acta,
que matamos a un bandido,
de los del general Plata.
Ya nos quitamos del frente
a ese famoso escorpión,
que la echaba de valiente,
cuando los cogía a traición.
Ya con esta me despido,
porque llorar yo no quiero
la muerte de ese valiente,
de ese valiente Romero.

VALENTÍN MANCERA

Comonfort, Guanajuato. Informó Eduwiges *Viqui* San Juan, José Aboites y Hermenegildo Rico. Recogida por Juan Diego Razo Oliva, febrero de 1979. *Testimonios del viento. Corridos históricos del Bajío*, Disco Tlalli TLC-8013, A-1, 1983.

Año [de mil ochocientos]
ochenta y dos muy presente,
murió Valentín Mancera
y era un hombre muy valiente.
El diecinueve de marzo,
a las cuatro de la mañana,
se ha dirigido al Oficio
la desgraciada Sanjuana,
¡Ay! qué dolor,
qué Sanjuana tan ingrata,
pues cómo tuvo valor
de cambiar oro por plata.

Sanjuana dijo a Virginia:
—¿Qué dices, lo entregaremos?
doscientos pesos nos dan,
con eso nos mantendremos.
—Muy buenos días, mi señor
don Dionisio Catalán,
aquí le traigo la prenda
que buscaba de San Juan.
¡Ay! qué dolor,
qué Sanjuana tan ingrata,
pues cómo tuvo valor
de cambiar oro por plata.
Valentín nació en San Juan
y en San Juan de Dios murió.
Y se llamaba Sanjuana
la infeliz que lo vendió.
¡Ay! qué dolor,
lo dirán por donde quiera:
¡Vivan los hombres valientes,
como Valentín Mancera!

HERACLIO BERNAL

El corrido de Herácleo Bernal del estado de Sinaloa, Hoja suelta, Imp. A. Vanegas Arroyo, México, 1912. En Armando de Maria y Campos, *La Revolución mexicana a través de los corridos populares,* Instituto Nacional de Estudios sobre la Revolución Mexicana, México, 1962, t. I, pp. 94-95.

Quinientos mil pesos dieron
por la vida de Bernal.
Y el general Ogazón
recogió todo el dinero

y le dijo al coronel:
—Disponga su batallón.
El coronel respondió,
con susto en el corazón:
—Un sitio le formaremos
con el veinte batallón.
Se alistó la artillería
y un pelotón militar,
y se fueron a la sierra
para aprehender a Bernal.
—¡Muchachos!, la japonesa;
miren como van viniendo,
que las tropas del gobierno
ya nos están persiguiendo.—
Les dijo Heracleo Bernal.
Era valiente y osado
y no robaba a los pobres,
antes les daba dinero,
y él mismo decía:
—Yo no ando de robabueyes,
yo tengo plata apilada
en Guadalupe, Los Reyes.—
Herácleo Bernal decía
en su caballo alazán:
—Con valentía, compañeros,
tomaremos Mazatlán.
¿Qué es aquello que relumbra

por todo el camino real?
Son las tropas del gobierno
que nos vienen a agarrar.—
Herácleo Bernal reía
de ver que Porfirio Díaz,
para él sólo y sus amigos,
mandaba la artillería.
A Herácleo Bernal a pie
nunca le faltó valor,
aunque de México venga
todo el veinte batallón.
¡Pobre de Herácleo Bernal
que apenas le pintaba el bozo
y las barbas le sobraban!
Para luchar valeroso
Herácleo Bernal gritaba
sobre un alto paredón,
—No me espanta, compañeros,
ese veinte batallón.
La pistola de Bernal
le brillaba con la luna,
mas él dijo a los soldados:
"Señores. Mis compañeros,
no tienen culpa ninguna…
Si su mujer le lloraba,
su madre con más razón
mirando a ese hijo tan joven

herido en el corazón.
Oigan ustedes, señores,
el caso que sucedió,
que el balazo de la frente
él mismo allí se lo dio.
¡Adiós rurales valientes,
los guardianes de la costa,
ya no morirán del susto;
ya murió Herácleo Bernal
y podrán dormir a gusto!
¡Adiós, tierra de Tepic,
tan mentada dondequiera,
ya mataron a Bernal
en mero León de la Sierra!
¡Adiós, general Tolentino,
tan valiente general
que a tus tropas tantas veces
las hizo correr Bernal!
¡Adiós, tierra de Tepic,
bordeada por tus haciendas,
ya mataron a Bernal,
no tienes quien te defienda!
De México lo pedían
vivo, muerto o en retrato,
pues deseaban conocer
a tan valiente muchacho.
¡Canta, canta palomita

en las ramas de un olivo
que el mismo Porfirio Díaz
deseaba agarrarlo vivo!
¡Canta, canta, mi paloma,
en las pencas de un nopal,
que murió como valiente
aquel Herácleo Bernal!
El protector de los pobres,
coco de los hacendados,
nata y flor de esta costa.
¡Canta, tortolita, canta,
ya murió Herácleo Bernal!
que el año de ochenta y dos
cuando en Tepic compusieron,
oyendo rugir el mar,
los versos tan afamados
del bravo Herácleo Bernal.
Era valiente y osado
y a nadie tenía temor,
ayudaba al desvalido
y tenía tanto valor
que corrían muchos soldados
con sólo escuchar su nombre.
Hizo tanto aquí en la costa
con todos sus compañeros,
que el gobierno mandó tropas
para poderlo agarrar,

pero él fue tan valiente
y tan heroico al luchar
que antes de morir, osado,
aquí mismo se mató.
¡Canta, palomita, canta!
¡Canta cual triste gemido,
que aquí murió el más valiente
que estas playas han temido!
¡Canta que fue muy osado!
¡canta que tanto luchó
que por no caer vencido
aquí, él solo se mató!
¡Canta, mi paloma, canta
con tu voz tan sepulcral
que aquí murió un hombre bravo,
que murió Herácleo Bernal.
Azote de los cobardes,
coco de los usureros,
que en compañía de los suyos
dio muchos golpes certeros.
¡Canta, palomita mía,
canta aquí, sobre un nopal,
con dulce melancolía
que se acabaron los versos
del bravo Herácleo Bernal!

LA TOMA DE ZACATECAS

Proviene de Zacatecas y el editor lo atribuye a Juan Ortega. Gilberto Vélez, *Corridos mexicanos*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1982, pp. 22-24.

Ahora sí, borracho Huerta,
ya te late el corazón
al saber que en Zacatecas
derrotaron a Barrón.
El día veintitrés de junio,
hablo con los más presentes,
fue tomada Zacatecas
por las tropas insurgentes.
Al llegar Francisco Villa
sus medidas fue tomando,
y a cada uno en sus puestos
bien los fue posesionando.
Ya tenían algunos días
que se estaban agarrando,
cuando llegó el General
a ver que estaba pasando.
Les dijo el general Villa:
—Con que está dura la plaza,
ya les traigo aquí unos gallos
que creo son de buena raza.—
El veintidós, dijo Villa,
ya después de examinar,
mañana a las diez del día
el ataque general.
Luego mandó que se fuera
cada quien a su lugar,
que a la siguiente mañana

todos tenían que pelear.
Al general Felipe Ángeles,
jefe de la artillería,
le mandó emplazar las piezas
con las que dispararía.
La seña que les dio Villa,
a todos en formación,
para empezar el combate
fue un disparo de cañón.
El general Raúl Madero
con el teniente Carrillo
le pidió licencia a Villa
para atacar por el Grillo.
El señor Rosalío Hernández,
valiente como formal,
le tocó atacar los mochos
del Cerro de San Rafael.
Se metió por Las Mercedes
el general Ceniceros
con el general Rodríguez
como buenos compañeros.
Robles y Maclovio Herrera,
los dos con sus batallones,
entraron por la Estación
persiguiendo a los pelones.
Les tocó atacar La Bufa
a Arrieta, Urbina y Natera,

pues allí tenía que verse
lo bueno de su bandera.
Al disparo de un cañón,
como lo tenían de acuerdo,
empezó duro el combate
por el lado derecho e izquierdo.
Pues el coronel García,
de la brigada Madero,
se le miró bien pelear
porque fue de los primeros.
Estaban todas las calles
de muertos entapizadas,
lo mismo estaban los cerros
que parecían borregadas.
Andaban los federales
que ya no hallaban que hacer,
pidiendo enaguas prestadas
para vestir de mujer.
Lástima de generales,
de presillas y galones,
pues para nada les sirven
si son puros correlones.
Gritaba el general Villa:
"¿Dónde te hallas, Argumedo?
Ven y párate aquí enfrente
tú que nunca tienes miedo."
Les decía el general Villa,

échenme al viejo Barrón;
yo creo que todos me quedan
guangos como el pantalón.
Y empezaron a quitarles
fortines y posiciones,
comenzaron a bajarse
para el centro los pelones.
Ese mismo día en la tarde,
tan macizo les tupieron,
que a las siete de la noche
casi todos se rindieron.
Entraron los maderistas
dentro de la población;
y todo el pueblo, contento,
se le alegró el corazón.
Corrieron a las iglesias
a repicar las campanas
y por las calles las bandas
solemnizaban con dianas.
¡Ay! Hermosa Zacatecas,
mira cómo te han dejado,
la causa fue el viejo Huerta
y tanto rico malvado.
Quitaron ametralladoras,
buen número de cañones;
se hallaron un almacén
repleto de municiones.

Zacatecas fue saqueado
por los mismos federales,
no crean que los maderistas
les hayan hecho estos males.
Al salir ya los pelones,
el martes por la mañana,
bombardearon la gran finca
que le nombraban la Aduana.
Debajo de esta gran finca
quedaron muchos pelones,
muchas armas y más parque
y otros veintidós cañones.
Le dijo Villa a Natera,
cuando triunfó y vio el fin:
“Dé la orden que, ahorita mismo,
no me quede un gachupín.”
Le dijo el general Villa:
“El parte a Chihuahua luego,
que tomamos Zacatecas,
pero fue a sangre y fuego.
Pues la orden que les doy
la deben de respetar,
porque los que llegue a ver
los tendré que fusilar.”
Dos mil quinientos pelones
fueron los que se agarraron,
los llevaron a las filas

pues a ninguno mataron.
¿Cómo estarás, viejo Huerta?
Harás las patas más chuecas,
al saber que Pancho Villa
ha tomado Zacatecas.
Ya te puedes componer
con toditos tus pelones,
no te vayas a asustar,
espera a los chicarrones.

EL HIJO DESOBEDIENTE[2]

Procede de Parras, Coahuila, de Jesús Aguirre Martínez, 1937. En Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939. pp. 655-656.

Un domingo en la mañana
andando en los herraderos,
como queriendo pelear,
echaron mano a sus fierros.
Decía el mentado Felipe:
—Yo vengo porque las puedo,
sin permiso de mi padre
he venido al herradero.
Ahí le contesta su padre:
—Hijo, no seas altanero,
que vengas aquí a pelear,
anda, vete pa'l potrero—.
—Hágase de aquí mi padre
vengo más bravo que un león,
no quiera que con mi daga
le traspase el corazón—.

—Óyeme, hijo querido,
por las palabras que has dado,
antes que Dios amanezca
la vida te habrán quitado.—
—No siento que me la quiten,
ya me la hubieran quitado;
me entierran en campo verde
donde me trille el ganado—.
Bajaron un toro prieto,
que nunca lo habían bajado
lo bajaron de la sierra
revuelto con el ganado.
Y a ese mentado Felipe
la maldición le alcanzó
y en las trancas del corral
el toro se lo llevó.
—Me entierran en campo verde
donde me trille el ganado,
con un letrero que diga:
"Aquí murió un desgraciado".
Ya con ésta me despido,
que me lleve la corriente,
y aquí se acaba el corrido
del hijo desobediente.

ROSITA ALVÍREZ

Juchitán, Oaxaca en 1985, Versión recogida por Magdalena Altamirano. En Magdalena Altamirano, "Representaciones femeninas en el corrido mexicano tradicional. Heroínas y antiheroínas", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares,* LXV-2 (2010), p. 447.

Año de mil novecientos,
muy presente tengo yo:
en un barrio de Saltillo
Rosita Alvírez murió.
Su mamá se lo decía:
—Rosa, esta noche no sales.
—Mamá, no tengo la culpa
que a mí me gusten los bailes.
Hipólito llegó al baile
y a Rosa se dirigió,
como era la más bonita
Rosita lo desairó.
—Rosita, no me desaires,
la gente lo va a notar.
—Pues que digan lo que quieran,
contigo no he de bailar.
Echó mano a la cintura
y una pistola sacó,
y a la pobre de Rosita
nomás tres tiros le dio.
Rosita le dijo a Irene:
—No te olvides de mi nombre,
cuando vayas a los bailes
no desprecies a los hombres.
El día que la mataron
Rosita estaba de suerte,
de tres tiros que le dieron

nomás uno era de muerte.
La casa era colorada
y estaba recién pintada,
con la sangre de Rosita
le dieron otra pasada.
Rosita ya está en el cielo
dándole cuenta al Creador,
Hipólito está en la cárcel
dando su declaración

6. ROMANCES INFANTILES

HILITOS DE ORO

Informó Hortensia Herrera, 22 años, recogida por Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez en San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas. En Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, *Romancero tradicional de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, p. 149.

—Hilitos, hilitos de oro
que se me vienen quebrando,
que dice el rey y la reina
que cuántas hijas tenéis.
—Que tenga las que tuviere
que nada le importa al rey.
—Vuelva, vuelva, caballero,
no sea tan descortés,
Que de las hijas que tengo
escoja la más mujer.
—No la quiero por bonita
ni tampoco por mujer,
Lo que quiero es una rosa
cortada al amanecer.

—No me la siente en el suelo,
ya la ve, tan pobrecita,
siéntemela en una mesa
que es hija de la princesa.
No me la siente en el suelo,
ya la ve, tan pobrecita,
siéntemela en un papel
que es hija de don Abel.
No me la siente en el suelo,
ya la ve, tan pobrecita,
siéntemela en una cama
que es hija de la paloma.
No me la siente en el suelo,
ya la ve, tan pobrecita,
siéntemela en una silla
que es hija de Pancho Villa.
No me la siente en el suelo,
ya la ve, tan pobrecita,
siéntemela en un cojín que
es hija de un gachupín.
No me la siente en el suelo,
ya la ve, tan pobrecita,
siéntemela en un petate
que es hija de un pinacate.

MAMBRÚ

Recolección Universidad Nacional Autónoma de México, informó Efrén Badillo, 48 años de Donguiñó, Alfajayucan, Hidalgo, recogida en 1978 por Aurelio González. En Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, *Romancero tradicional de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, p. 117.

Mambrú se fue a la guerra,
no sé cuándo vendrá
si vendrá por la Pascua
o por la Navidad.
La Navidad se pasa
Mambrú no vuelve más;
ahí viene un pajarito,
¿qué noticias traerá?
Mambrú se fue a la guerra,
no sé cuándo vendrá,
Mambrú se ha muerto en guerra,
Mambrú no vuelve ya.
En caja de terciopelo
lo llevan a enterrar
entre cuatro zopilotes
y un ratón de sacristán.
Mambrú se fue a la guerra,
no sé cuándo vendrá.

7. CANCIONES INFANTILES

LA PIÑATA

Coplas de la tradición oral recogidas en San Luis Potosí, el Distrito Federal y Veracruz. En Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja, *Naranja dulce, limón partido*, El Colegio de México, México, 1979, pp. 108-109.

Castaña verde,
piña madura,
dale de palos
a la olla dura.
Bajen la piñata,
bájenla tantito,

que le den de palos,
poquito a poquito.
Dale, dale, dale,
no pierdas el tino,
porque si lo pierdes,
pierdes el camino.
Esta piñata es de muchas mañas,
sólo tiene naranjas y cañas.
La piñata tiene cola,
colaciones de a montón.
La piñata tiene caca,
cacahuates de a montón.
No quiero oro,
ni quiero plata,
yo lo que quiero
es romper la piñata.
Ándale, Juana,
no te dilates
con la canasta
de los cacahuates.
Ándale, niña,
sal del rincón
con la canasta
de la colación.
Echen confites y canelones,
confites y canelones
a los muchachos

que son muy tragones.
Castaña asada,
piña cubierta,
echen a palos
a los de la puerta.
Cogollo de lima,
ramo de laurel,
queremos buñuelo
con bastante miel.
De los cerritos y los cerrotes
saltan y brincan los tejocotes.
Ándale, niña, sal otra vez
con la botella del vino jerez.
Esta posada le tocó a Carmela,
si no da nada le saco una muela.

LOS DIEZ PERRITOS

Recogida de la tradición oral (Colección El Colegio de México), en Tamazunchale, San Luis Potosí. En Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja, *Naranja dulce, limón partido*, El Colegio de México, México, 1979, pp. 31-32.

Yo tenía diez perritos,
uno se cayó en la nieve;
ya no más me quedan nueve,
nueve, nueve, nueve.
De los nueve que quedaban,
uno se tragó el bizcocho;
ya no más me quedan ocho,
ocho, ocho, ocho.
De los ocho que quedaban,
uno se tronchó el machete;

ya no más me quedan siete,
siete, siete, siete.
De los siete que quedaban,
uno se quemó los pies;
ya no más me quedan seis,
seis, seis, seis.
De los seis que me quedaban,
uno se mató de un brinco;
ya no más me quedan cinco,
cinco, cinco, cinco.
De los cinco que quedaban,
uno se marchó al teatro;
ya no más que quedan cuatro,
cuatro, cuatro, cuatro.
De los cuatro que quedaban,
uno se volteó al revés;
ya no más me quedan tres,
tres, tres, tres.
De los tres que me quedaban,
uno se murió de tos;
ya no más me quedan dos,
dos, dos, dos.
De los dos que me quedaban,
uno se murió de ayuno;
ya no más me queda uno,
uno, uno, uno.
Este uno que quedaba,

se lo llevó mi cuñada;
ya no queda nada,
nada, nada, nada.
Cuando ya no tenía nada,
la perra creó otra vez;
ahora ya tengo otros diez,
diez, diez, diez.

NARANJA DULCE

Recogida de la tradición oral entre alumnos de secundaria hacia 1970 en la ciudad de México por María del Carmen Garza Ramos y Luz Elena Díaz de León. En Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja, *Naranja dulce, limón partido*, El Colegio de México, México, 1979, p. 39.

Naranja dulce,
limón partido,
dame un abrazo
que yo te pido.
Si fueran falsos
mis juramentos,
en poco tiempo
se olvidarán.
Toca la marcha
mi pecho llora;
adiós, señora,
yo ya me voy
a mi casita de sololoy
a comer tacos y no les doy.

NOTAS AL PIE

[1] Aunque esta versión carrancista se hizo muy popular durante la Revolución en la década de 1910, en opinión de Mendoza, el origen de la canción es anterior a la Intervención francesa a mediados del siglo XIX.

[2] Sobre el tema de este corrido véase María del Carmen Garza de Koniecki, "Los corridos de maldición", en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, El Colegio de México, México, 1992, pp. 591-640.

SOBRE EL AUTOR

AURELIO GONZÁLEZ. Profesor-investigador y ex director del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México y profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus áreas de investigación abarcan la literatura española medieval y de los Siglos de Oro y la literatura de tradición oral, y se centran en el Romancero, el corrido, el teatro clásico español, la obra de Cervantes y la novela de caballerías.

Es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y ha sido condecorado con la Orden de Isabel la Católica de España, ha sido distinguido por asociaciones internacionales y forma parte del Sistema Nacional de Investigadores (nivel III).

México tradicional. Literatura y costumbres
Portada de Pablo Reyna.
Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de
El Colegio de México.
libros.colmex.mx
video-comentarios de libros COLMEX
Epub trabajado por PIXE*LEE*
www.pixelee.com.mx



Julio 2016

ÍNDICE

PORTADA	1
PORTADILLAS Y PÁGINA LEGAL	2
ÍNDICE	6
PRESENTACIÓN	9
I. CUENTOS TRADICIONALES	13
I.1. El cuento y la tradición	13
I. 2. La llegada de la tradición cuentística europea	15
I. 3. La tradición indígena	19
I. 4. Tipos del cuento tradicional	21
I. 5. La tradición cuentística y su sentido	27
I. 6. Temas preferidos de la tradición cuentística	30
I. 7. Los transmisores de cuentos: "cuenteros"	32
Bibliografía general básica para el cuento tradicional mexicano	33
II. CANCIONES Y BAILES	37
II.1. La poesía lírica: formas y tipos	37
II.2. Canciones y actividades	40
II.3. Canciones líricas	47
II.4. Canciones narrativas	48
II. 5. El baile y la canción	51
II. 6. Tipos y geografía (canción cardenche, huapango, bomba, chilena)	52
II. 7. Transmisores (mariachi, conjuntos de son) e improvisadores	55
II. 8. Canciones emblemáticas	57

Bibliografía general básica para la canción tradicional mexicana 62
III. CORRIDOS Y ROMANCES 67
III.1. Poesía narrativa: la balada 67
III. 2. Romance y corrido 70
III. 3. Origen del corrido: bandoleros y la Revolución 74
III. 4. Función noticiera y sentido épico 78
III. 5. Corridos novelescos 80
III. 6. El motivo del gallo, el caballo y la pistola 83
III. 7. Temas, difusión y pervivencia 96
Bibliografía general básica para el romance y el corrido tradicionales de México 99
IV. FIESTAS, CONMEMORACIONES Y SUS TEXTOS 104
IV.1. Periodos festivos y tipos de fiesta. Geografía 104
IV.2. Textos de las fiestas tradicionales: canciones, oraciones, refranes y leyendas 106
IV.3. Celebración de la Navidad 116
IV.4. El Carnaval tradicional 121
IV.5. Representaciones de Semana Santa 128
IV.6. Conmemoración del Día de Muertos 133
Bibliografía general básica para fiestas, conmemoraciones y sus textos de México 143
V. LEYENDAS 147
V.1. La leyenda y el valor de verdad 147
V.2. El mundo rural y el referente prehispánico 150
V.3. El ámbito urbano virreinal 153
V.4. El trasmundo y los tesoros 157

V.5. Leyendas de personajes 159
V.6. La mujer en la leyenda 164
Bibliografía básica de las leyendas de México 167
VI. COSTUMBRES Y ARTESANÍA 171
VI.1. La artesanía: creación y transmisión tradicional 171
VI.2. Posadas, piñatas y Nacimientos; la Rosca de Reyes 172
VI.3. El vestido y la máscara de carnaval 179
VI.4. La Semana Santa, palmas, matracas y "judas" 184
VI.5. El día de Corpus y las mulitas 186
VI.6. Catrinas, entierros y calaveras de azúcar; el Pan de Muertos 188
Bibliografía básica de las costumbres y sus artesanías en México 192
CONCLUSIÓN 195
Vida comunitaria, transmisión oral, identidad 195
TEXTOS 199
1. Cuentos 199
2. Leyendas 205
3. Canciones 210
4. Romances 224
5. Corridos 231
6. Romances infantiles 250
7. Canciones infantiles 252
SOBRE EL AUTOR 258
COLOFÓN 259
CONTRAPORTADA 260

Jornadas
168

La cultura tradicional es aquella que la comunidad acepta como propia y encuentra en ella sus señas de identidad, se deposita en la memoria colectiva y, en buena medida, se transmite oralmente.

Este volumen deriva de un curso en línea (MOOC) de El Colegio de México y está dividido en seis secciones. La primera trata del cuento tradicional, sus tipos, funciones, tradiciones indígenas y europeas asimiladas a lo mexicano, temas y creaciones locales.

La segunda está dedicada a la creación poética lírica: la canción y su relación con la música y el baile; sus tipos y su especificidad geográfica, y sus textos emblemáticos. Sigue un módulo sobre la expresión particular mexicana de la balada internacional: el corrido y su vínculo con el romance hispánico; su vitalidad en momentos históricos como la Revolución mexicana y sus motivos literarios identitarios.

Como es claro que este tipo de creaciones se relaciona con la fiesta, el siguiente módulo se dedica a conmemoraciones religiosas o festivas: la Navidad y la Semana Santa, el Carnaval y el Día de Muertos, y sus canciones, refranes y leyendas. A continuación se trata el género de la leyenda: sus personajes característicos y la relación explicativa con lugares y accidentes geográficos.

Se concluye con un apartado sobre costumbres y artesanía, también ésta es una creación tradicional que se transmite oralmente, centrándose en aquellas relacionadas con celebraciones tradicionales como las piñatas y las Posadas, los diablos de cartón ("judas") y la Semana Santa, el día del *Corpus* y las "mulitas" o el Día de Muertos y las calaveras de azúcar.

En *México tradicional. Literatura y costumbres* se alternan e interrelacionan creaciones textuales –esto es literarias– con creaciones de otro tipo –musicales o plásticas– y el contexto en que se manifiestan. Todo ello de manera sintética.

